

Camus et Dostoievski, une étude comparée.

P. Dunwoodie.

Degree of Ph.D.  
University of Edinburgh  
1974



Je voudrais exprimer ici ma gratitude  
envers Professor A.J. Steele dont  
l'aide m'a été précieuse et  
envers Monsieur I.H. Walker pour  
son soutien, sa patience et ses  
conseils.



Dans cette étude l'auteur s'est fixé un double but : d'abord évaluer les multiples aspects, la nature et l'importance des rapports de Camus avec l'oeuvre de Dostoievski; ensuite, en éclairer l'évolution.

C'est pour rendre compte de ces deux niveaux que l'approche méthodologique suivante a été adoptée : les différentes oeuvres de Camus sont groupées en faisceau (suivant leur ordre chronologique) autour d'un point stable, l'oeuvre dostoievskienne, Crime et Châtiment, l'Idiot, les Frères Karamazov, le Sous-sol et les Démons.

Deux types de rapport s'y dessinent : d'abord l'influence proprement dite, avec les Frères Karamazov et les Démons principalement, ensuite, plus généralement, l'emprunt. Dans les deux cas les éléments apparentés à l'oeuvre dostoievskien sont principalement d'ordre thématique, idéologique.

Afin de montrer l'étendue de l'intérêt que Camus portait à la littérature russe, du XIX<sup>e</sup>. siècle surtout, l'étude commence par un aperçu des rapports de Camus avec d'autres auteurs russes, Chestov, Tolstoi, Berdiaev, par exemple. C'est sur cette base que l'auteur analyse les rapports particulièrement intimes entre Camus et Dostoievski, l'influence constante de l'oeuvre russe sur sa propre création.

L'univers de Dostoievski a été pour Camus un modèle fortement structuré qu'il a su adapter à une problématique, à des exigences esthétiques personnelles. L'auteur s'est donc efforcé d'équilibrer rapport d'influence et création nouvelle dans ce travail qui veut respecter l'originalité du texte camusien étudié.

I hereby declare that this thesis was  
composed by me and is my own work.



# Table des Matières.

## Abréviations

## Introduction

Chap. I	Camus lecteur de la littérature russe	7
1.	Chestov	15
2.	Tolstoi	23
Chap. II	<u>Camus devant l'oeuvre de Dostoievski</u>	
1.	Lecture de l'oeuvre	34
2.	L'intérêt critique	39
Chap. III	<u>Crime et Châtiment</u>	52
1.	La <u>Mort heureuse</u>	54
2.	<u>L'Etranger</u>	64
3.	"La Femme adultère"	74
4.	"Retour à Tipasa"	85
5.	La <u>Chute</u>	91
Chap. IV	<u>L'Idiot</u>	107
1.	Analogies de personnalité et de situation, <u>l'Idiot</u> et <u>l'Etranger</u>	109
2.	Le thème de la condamnation à mort, <u>l'Idiot</u> et <u>l'Etranger</u>	117
Chap. V	<u>Les Frères Karamazov</u>	128
I.	<u>L'Etranger</u>	130
II.	<u>Caligula</u>	145
III.	La <u>Peste</u> et le "Refus du Salut"	155

## Table des Matières (suite)

Chap. VI	<u>L'homme souterrain</u>	178
1.	Le <u>Sous-sol</u> et la <u>Chute</u>	181
2.	Le <u>Double</u> et la <u>Chute</u>	211
3.	Le <u>Rêve d'un homme ridicule</u> et la <u>Chute</u>	221
Chap. VII	<u>Les Démons</u>	229
I		
1.	Le <u>Mythe de Sisyphe</u>	230
2.	<u>Caligula</u>	235
3.	La <u>Peste</u>	240
4.	L' <u>Homme révolté</u> et les <u>Justes</u>	245
II	<u>Les Possédés</u>	256
1.	Choix et conception d'une adaptation	256
2.	Accueil critique	261
3.	Tableau de correspondances	263
4.	Stavroguine	275
5.	Kirilov	283
6.	Suicide et meurtre	289
Conclusion		301
Bibliographie		



## Abréviations

TRN	<u>Théâtre, Récits, Nouvelles</u>
E	<u>Essais</u>
C.I	<u>Carnets 1935-1942</u>
C.II	<u>Carnets 1942-1951</u>
Mh	<u>La Mort heureuse</u>
Etr	<u>L'Etranger</u>
MS	<u>Le Mythe de Sisyphe</u>
Cal	<u>Caligula</u>
Mal	<u>Le Malentendu</u>
EdeS	<u>L'Etat de Siège</u>
P	<u>La Peste</u>
HR	<u>L'Homme révolté</u>
J	<u>Les Justes</u>
RàT	"Retour à Tipasa"
Ch	<u>La Chute</u>
EetR	<u>L'Exil et le Royaume</u>
FA	"La Femme adultère"
Réf	<u>Réflexions sur la peine capitale</u>
CC	<u>Crime et Châtiment</u>
Id	<u>L'Idiot</u>
D	<u>Les Démon</u> s
SS	<u>Le Sous-sol</u>
FK	<u>Les Frères Karamazov</u>
Db	<u>Le Double</u>
Rêve	<u>Le Rêve d'un Homme ridicule</u>

## Introduction

C'est à la suite de l'intérêt suscité par le Roman russe de M. de Vogué (1886) que Dostoïevski commença à s'imposer en France. De nombreuses - et, le plus souvent mauvaises - traductions suivirent cet ouvrage important, présentant au public français un Dostoïevski méconnaissable, amputé de plusieurs chapitres, résumé, expliqué...<sup>1</sup>

Dans son livre de Vogué présente un monde dostoïevskien de pitié et de tendresse, des personnages à l'âme sombre, morbide, impulsive, la "religion de la souffrance". Il avoue finalement que nul ne saurait faire comprendre ce monde aux Français...

Cette interprétation domine jusqu'aux années 1920.<sup>2</sup> C'est alors que Gide donne une série de conférences sur Dostoïevski au Théâtre du Vieux Colombier. Il rejette explicitement l'interprétation avancée par de Vogué et souligne, au contraire, la joie, la vitalité, la "contradiction dynamique" présentes chez Dostoïevski. C'est donc un autre Dostoïevski qui apparaît sous le regard sympathique de Gide.

Dès lors l'influence de ce romancier russe allait devenir une constante de la vie littéraire et intellectuelle française. De très nombreux écrivains - parmi lesquels Proust et Gide, Bernanos et Malraux, Sartre et Camus - sont marqués par leur rencontre avec l'oeuvre russe.

Mais cette influence n'est jamais simple.

Gide, par exemple, admet : "Je crois bien, en effet, que l'influence

- 
1. Crime et Châtiment fut publié en 1884, les Démons et la Maison des Morts en 1886, l'Idiot en 1887, les Frères Karamazov en 1888.
  2. Une enquête en 1913 par S. Bernstamm révèle, par exemple, qu'une minorité seulement apprécie Dostoïevski. On voit toujours en lui la compassion, l'analyse psychologique, la face sombre de l'âme; cf. La Plume, nov.1913.



de Dostoïevski sur moi (...) a été profonde; mais je ne sais pourtant si l'on peut dire qu'il a été pour moi un initiateur. A vrai dire, j'allais déjà tout naturellement dans son sens..."<sup>1</sup>

De même, pour prendre un deuxième exemple, M. R.W.Mathewson a pu dire de Malraux que "(he) has not drawn from Dostoïevski in any copybook sense - but has, to use his own term, 'repossessed' him".<sup>2</sup>

Camus, quant à lui, déclare :

"J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de ce qu'il me révélait de la nature humaine. Révéler est le mot. Car il nous apprend seulement ce que nous savons, mais que nous refusons de reconnaître. De plus, il satisfait chez moi un goût assez complaisant de la lucidité pour elle-même. Mais très vite, à mesure que je vivais plus cruellement le drame de mon époque, j'ai aimé dans Dostoïevski celui qui a vécu et exprimé le plus profondément notre destin historique. Pour moi, Dostoïevski est d'abord l'écrivain qui, bien avant Nietzsche, a su discerner le nihilisme contemporain, le définir, prédire ses suites monstrueuses, et tenter d'indiquer les voies du salut".<sup>3</sup>

Cette déclaration est précieuse pour ce qu'elle révèle de l'intérêt que Camus porte à Dostoïevski: dans son oeuvre c'est avant tout l'élément idéologique de l'univers dostoïevskien qui l'influence - et non le niveau formel, technique (à l'exception de la Peste et, dans une certaine mesure, de la Chute). L'univers de Dostoïevski est un univers sombre qui tend vers la destruction, le chaos, mais que traversent par moments de brûlants éclairs; c'est un univers en désintégration où s'affirme, miraculeusement, une issue positive. Or, il nous est apparu que ce monde sombre nourrit, enrichit la face d'ombre de l'oeuvre camusien. Ce n'est jamais la joie, la

- 
1. Lettre à A.Ruyters, le 2 mars 1918; cf. Australian Journal of French Studies VII, 1970, p.18.
  2. 'Dostoïevski and Malraux', American Contributions to the IVth. International Congress of Slavists, Mouton, The Hague, 1958, p.223.
  3. 'Pour Dostoïevski', TRN.p.1888.

vitalité, la foi du monde dostoïevskien qui influencent Camus, c'est au contraire toujours "l'abîme" qui l'attire.

L'influence de Dostoïevski se situe alors le plus souvent dans un contexte très vaste qui est d'abord celui de la vision du monde du récepteur, ensuite celui de la genèse de son oeuvre. L'étude de cette influence ne sera donc féconde que lorsque, au lieu de montrer comment telle oeuvre camusienne se réduit à une "source" littéraire (à supposer qu'une telle démonstration fût réellement possible), elle s'efforce de cerner comment cette source a été dépassée, comment le récepteur l'a adaptée aux besoins d'une création personnelle. Si, faute de preuves documentaires concluantes, nous devons provisoirement nous limiter à suggérer ce que l'idéologie camusienne doit à Dostoïevski, une étude textuelle comparée nous permet, au contraire, d'évaluer en détail l'influence de l'oeuvre russe sur la transposition littéraire et le traitement de son idéologie.

Les rapports d'influence sont multiples.

Au niveau des auteurs, admiration, émulation, imprégnation s'enchevêtrent, quelquefois compliquées par une attitude d'opposition, de refus qui peut se manifester dans une volonté de "corriger" la source, par exemple. Il en est ainsi chez Camus qui porte un intérêt et une admiration durables à Ivan Karamazov et à Kirilov, en tant que représentants d'une révolte logique contre "l'ordre divin". Mais si ces deux personnages sont constamment liés à ses réflexions sur le nihilisme et l'absurde, il n'en est pas moins vrai que, peu à peu, l'évolution de sa pensée, aux prises avec son époque, oblige Camus à s'opposer aux conclusions - logiques mais destructrices - de ces personnages. Il en est de même dans le domaine de la foi chrétienne où l'influence de Dostoïevski sera toujours restreinte par la volonté manifeste de Camus de lui

---



opposer une solution, une vision non-chrétiennes. Il en arrive dans ses réflexions sur le romancier russe à méconnaître ou, tout au moins, à passer sous silence le côté chrétien, mystique de Dostoïevski et, dans ses oeuvres, à vouloir "corriger" cette vision, à la "laïciser".

Ces attitudes de notre auteur et l'influence exercée sur lui sont ensuite reflétées au niveau de sa création de différentes façons. Il y a d'abord le simple emprunt ou démarquage, comme il arrive dans la Mort heureuse ou la "Femme adultère" par exemple; relation peu importante en soi mais utile lorsqu'on peut l'intégrer dans un ensemble cohérent étendu. Il y a ensuite (et c'est l'essentiel d'une étude d'influence) les rapports au niveau thématique. A travers le dialogue, le résumé ou la synthèse sont décelables les relations multiples entre source et récepteur. C'est avant tout dans ce domaine qu'un écrivain peut en 'influencer' un autre car, rappelons-le, une influence agit sur l'auteur aussi bien que sur son oeuvre.<sup>1</sup>

Mais au niveau thématique il peut aussi y avoir une relation d'opposition ou une tentative de changement de signification. Ceci est clairement manifeste, par exemple, à travers le personnage de Tarrou dans la Peste. Liée aux Démons par la forme, aux Frères Karamazov par son contenu thématique, cette chronique présente - dans la lutte contre le Mal, dans la recherche de Tarrou d'une "sainteté sans Dieu" une opposition détaillée et explicite aux analyses et aux solutions proposées dans les Frères Karamazov. L'opposition est ici caractérisée par une tentative de "laïcisation" des thèmes dostoïevskiens. De même les extases des différents personnages russes face à la Nature (Aliocha, Dmitri ou Stavroguine) ont toujours un contenu religieux : l'union ou le désir

---

1. Voir aussi C. Guillen, 'The aesthetics of influence studies', Comparative Literature, v.1, 1959 : "Influences are a part of the 'work in progress' and they happen to the writer primarily - to the whole of his being. This may take place before actual work on the artist's medium has begun" (note p.182)

d'union avec le Dieu créateur. L'expérience semblable de Meursault, de Janine ou même de Clamence, superficiellement analogue à celle des personnages dostoïevskiens, a une tout autre signification.

L'influence de Dostoïevski sur Camus n'est point douteuse. Notre but ici est donc d'évaluer méthodiquement les multiples aspects de cette influence, d'en éclairer non seulement la multiplicité mais, avant tout, la nature et l'importance. Pour ce faire nous avons choisi comme point de départ méthodologique la comparaison textuelle chaque fois que cela était possible. Nous n'utilisons les indices secondaires (remarques écrites ou orales, citations ou références à Dostoïevski dans les Carnets, par exemple) que pour étayer cette étude textuelle.

Si nous avons choisi de procéder par la lecture de plusieurs oeuvres camusiennes à la lumière de chacun des romans de Dostoïevski, c'est qu'il nous est apparu que les rapports Camus-Dostoïevski sont changeants, évolutifs. Retracer de façon satisfaisante cette évolution exigeait que les oeuvres de Camus soient étudiées par ordre chronologique dans leurs rapports avec un point de référence stable, fixe, dans ce cas l'oeuvre dostoïevskienne. Ainsi, pour prendre un exemple parmi les romans les plus importants, les rapports de Camus avec les Frères Karamazov, que nous étudions à travers l'Etranger, Caligula, la Peste et l'Homme révolté, témoignent d'une évolution qui va de l'émulation admirative (Etranger, Caligula - avant la condamnation de ce dernier) au dialogue explicite (la Peste) qui révèle une opposition croissante, pour terminer par la condamnation d'Ivan (l'Homme révolté).

Notre premier chapitre situe les rapports de Camus-lecteur avec la littérature russe en général; le deuxième, ses rapports avec l'oeuvre de Dostoïevski - où nous relevons d'abord quelles oeuvres Camus a lues et à quelle époque,

---



ensuite l'attitude des critiques.

Cette toile de fond ainsi mise en place, nous passons à l'étude comparée des textes, étude qui s'achève avec la reconnaissance explicite par Camus de tout ce qui le lie à Dostoïevski, par son adaptation des Démons, point final du dialogue ininterrompu, passionné que, toute sa vie, Camus a entretenu avec Dostoïevski.

"Littérature - écrit Camus en 1942 - Se méfier de ce mot (...) Si l'on ôtait la littérature chez les grands écrivains on ôterait ce qui probablement leur est le plus personnel. Littérature = nostalgie. L'homme supérieur de Nietzsche, l'abîme de Dostoïevski, l'acte gratuit de Gide..."<sup>1</sup>

C'est cet "abîme" qui a sans cesse attiré Camus; c'est en s'y référant et, surtout, en s'y opposant qu'il définit sa propre position, crée son propre oeuvre.

\*

---

1. Carnets II p.35. (C'est nous qui soulignons).

L'influence de Dostoïevski sur Camus ne saurait être pleinement appréciée si elle n'est d'abord perçue comme partie intégrale du cadre plus général qui est celui de la littérature russe tout entière. Notre but dans ce chapitre est donc double : d'abord indiquer la continuité, l'évolution et la diversité de l'intérêt que Camus portait à la littérature russe; ensuite, en nous basant sur l'étude de deux exemples-type, suggérer d'autres sources russes où il a pu puiser, à différentes époques, de différentes façons.

Il a malheureusement été impossible jusqu'à présent de situer avec précision la date à laquelle Camus a découvert la littérature russe, le dépouillement de plusieurs sources (Carnets, interviews, écrits divers, témoignages d'autrui) ne fournissant que des indices de première référence - peut-être souvent sans rapport avec une première rencontre.

Plusieurs déclarations de Camus indiquent que la littérature russe occupe une place non négligeable dans sa formation. Il y a d'abord sa réponse à M. G.D'Aubarède sur "la pureté toute classique de (son) art" :

"Quant aux écrivains antérieurs, ceux auxquels on revient quand on est las de lire ses contemporains, c'est Tolstoï qu'aujourd'hui encore je relis le plus volontiers..."<sup>1</sup>

Un court article intitulé 'Pour Dostoïevski', paru dans Témoins en 1957 - mais écrit en 1955 pour une émission radiophonique - expose clairement la dette que Camus se reconnaît envers Dostoïevski et, implicitement, envers Tolstoï :

---

1. Les Nouvelles littéraires, le 10 mai 1951. Repris dans Essais p.1339.



"Sans Dostoïevski, la littérature française du XX<sup>e</sup>. siècle ne serait pas ce qu'elle est (...) La grandeur de Dostoïevski (comme celle de Tolstoï qui n'a rien dit d'autre quoique d'une manière différente), ne cessera de croître, car notre monde mourra ou lui donnera raison" (TRN, pp.1887-8).

Relevons finalement cette autre reconnaissance explicite de l'influence exercée sur Camus. A la question de J-Cl. Brisville, "quels écrivains vous ont formé - ou du moins vous ont aidé à prendre conscience de ce que vous aviez à dire?", Camus répond :

"Parmi les modernes : Grenier, Malraux, Montherlant...  
Pour les anciens : Pascal, Molière. La littérature russe du XX<sup>e</sup>. siècle. Les Espagnols"<sup>1</sup>

Cette déclaration rappelle, d'ailleurs, que son intérêt pour la littérature russe faisait partie d'une curiosité intellectuelle vraisemblablement assez vaste - et sans doute particulièrement vive durant les années 1930 lorsque, comme l'a décrit M. E.Charlot, "sa force de concentration était très grande, et il lisait vite; de sorte que durant toute la période où il a fréquenté ma librairie de '36 à 38 surtout et comme j'avais un abonnement de lecture, je sais que (Camus) a lu en vrac et les écrivains que je vous ai cités<sup>2</sup> et d'autres, sans limitation".<sup>3</sup>

Le bref dépouillement chronologique auquel nous allons procéder à présent nous donnera une première indication de la continuité et de la diversité des lectures de Camus.<sup>4</sup>

Il semblerait que Camus rencontre d'abord l'oeuvre de Léon Chestov, ceci pendant ses études de philosophie à l'Université d'Alger de 1930 à 1936.

1. J-C.Brisville, *Camus*, Gallimard, Paris, 1959, p.259.

2. Kafka, Silone, Spengler, Malraux, Guilloux, Gide, Lorca ...

3. Lettre du 20 décembre 1971 à nous-même.

4. Rappelons que Camus ne connaissait pas le russe; toutes ces oeuvres furent donc lues en traduction française.

Chestov, comme nous le verrons plus loin, a une influence durable sur Camus qui, dans le Mythe de Sisyphe en particulier, reprend (peut-être inconsciemment) plusieurs pensées du philosophe russe. Condamné dans l'essai pour sa foi religieuse, Chestov n'en continue pas moins à influencer l'idéologie de son juge. Il est donc significatif à cet égard que Camus ait relu l'oeuvre de Chestov pendant la période de préparation de son deuxième grand livre d'idées, l'Homme révolté.

Vers 1936-37 paraissent dans les écrits de Camus les premiers noms d'auteurs russes, associés alors au Théâtre du Travail (fondé en 1935-36). La troupe joue les Bas-fonds de Gorki où Camus prend le rôle du voleur; puis, en mars 1937, l'Hôte de Pierre de Pouchkine où Camus joue le personnage de Don Juan. Ensuite, c'est la création des Frères Karamazov dans l'adaptation de Copeau; Camus incarne Ivan.

Le caractère somme toute contingent de ces références les distingue d'une relation d'influence comme celle entre Camus et Chestov. Dans le cadre théâtral précis où elles se retrouvent, elles n'ont guère plus d'importance que des références générales aux théâtres espagnol ou élisabéthain par exemple.

Vers la fin de 1941 - début 1942 une suite de références à Tolstoï frappe par la connaissance qu'elles impliquent de l'oeuvre et de la vie du romancier russe :

"Monotonie des derniers ouvrages de Tolstoï..." (C.I, p.241).

Suivent une note sur le siège de Sébastopol et la peur qu'avait Tolstoï des rats, puis une référence à la "petite gare" où Tolstoï mourut, prise ici comme symbole de renoncement (C.II, p.11). Une déclaration importante suit ces notes :

---



"Repères étrangers" ( Tolstoï  
( Melville  
( D.de Foe  
( Cervantes" (ib. p.12).

Les multiples références à Tolstoï dans les écrits de Camus sont partagées presque à égalité entre des notes sur certains aspects de sa biographie (Sébastopol, l'affaire Chibouline...) et des considérations sur son oeuvre et ses conceptions artistiques. Cet amalgame vie-oeuvre prend une importance toute particulière chez Camus qui y découvre l'illustration vécue, réelle de certains principes qui lui sont chers et qui ont trait au rôle de l'artiste et à la valeur de son expérience. C'est cette interaction vie-oeuvre qui explique pourquoi, pour Camus, Tolstoï est plus grand que Dostoïevski. Il en arrive même à pardonner à Tolstoï sa tendance marquée pour la prédication - et il est significatif qu'à l'encontre de cette attitude vis-à-vis de Tolstoï, il ait toujours reproché à Dostoïevski son choix religieux.

Mais, vers 1947, aux idées philosophiques de Chestov, aux conceptions artistiques de Tolstoï s'ajoute une nouvelle préoccupation dominante : l'étude du mouvement révolutionnaire contemporain. Par la force des choses, de nombreux auteurs russes figurent dans ce long travail préparatoire pour le grand essai polémique qu'est l'Homme révolté (1951). Ainsi, entre l'automne 1946 et le printemps 1948, des titres de Herzen et de Rosa Luxembourg, des citations et réflexions de Vera Figner jalonnent les pages des Carnets.<sup>1</sup> Mais c'est surtout l'oeuvre de Nicolas Berdiaev qui retient son attention et d'octobre 1947 à avril 1948 ses Carnets contiennent un nombre élevé

---

1. Herzen, A qui la faute?, Le Développement des idées révolutionnaires en Russie, C.II, p.179. R.Luxembourg, la Révolution russe, ib. p.244. Figner, ib. pp.229-31.

d'emprunts aux livres du philosophe russe : Sens de l'Histoire, Esprit de Dostoïevski, Pour un Nouveau Moyen-Age et, surtout, Source et Sens du Communisme Russe. Les références dans les Carnets semblent indiquer que Camus se contente tout simplement de noter les éléments qui le frappent au fil de sa lecture - hypothèse renforcée par le fait que, à de rares exceptions près, ses références suivent la pagination originale.<sup>1</sup> La multiplicité même des références indique avec quelle attention Camus lisait Berdiaev, mais leur nature - pour la plupart des détails sans grande importance intrinsèque - fait conclure qu'il s'en est servi avant tout pour compléter des portraits individuels, pour se familiariser avec une époque particulièrement complexe. L'Homme révolté reflète cet emploi de Source et Sens, par exemple, lorsque Camus parle de Pisarev, Bakounine et Netchaev<sup>2</sup>, ou bien lorsqu'il résume le développement du mouvement révolutionnaire des années 1870.<sup>3</sup> L'intérêt porté à L'Esprit de Dostoïevski, par contre, semble quelque peu différent puisque ce sont alors les interprétations du critique russe que Camus reprend dans ses propres analyses de Dostoïevski : la primauté de la liberté (chap.3), le mal dans le monde et le thème de la divinisation de soi (chap.4), les circonstances exceptionnelles dans lesquelles Dostoïevski insère ses personnages (p.124), la relation entre le meurtre et le suicide (p.114).

C'est aussi vers mai-juin 1947 que paraît une première référence au livre de Boris Savinkov sur les socialistes révolutionnaires russes des années 1900, les Souvenirs d'un Terroriste, livre qui sera la source

---

1. Cf. par exemple C.II pp.224-5 et Source et Sens pp.38,44,53,65-6,73,79,83,84,88,93,107,117,94-7,195,211.

2. HR.pp.561-3 et SetS.pp.70,72; HR.pp.563-6 et SetS.pp.90,88; HR.pp.566-70 et SetS.pp.84,83.

3. HR.p.570 et SetS.p.79.



historique des Justes et de certaines pages de l'Homme révolté (C.I p.199). Kaliayev est d'abord associé au terrorisme, puis une note un peu plus tard l'associe explicitement à l'essai.<sup>1</sup> Mais en plus de ce livre, Camus consulte par exemple M. Lazarévitch qui en fut un des traducteurs et qui lui fournit des documents iconographiques, de même que la traduction de textes publiés par la revue des révolutionnaires russes, Byloïe, entre 1904 et 1914. L'admiration de Camus pour Kaliayev et l'utilisation particulière dont l'oeuvre de Savinkov est l'objet tendent à isoler les Souvenirs des autres livres consultés à la même époque. Une comparaison textuelle révèle, pourtant, que ce livre a servi avant tout de simple cadre historique à une illustration dramatique des thèmes fondamentaux de l'Homme révolté. Les "meurtriers délicats" de Camus doivent bien plus à sa propre vision du monde qu'à la réalité historique telle que Savinkov la décrit. Les thèmes traités à travers eux sont des constantes de la problématique camusienne, bien plus que la transposition littéraire de faits historiques.

Il est évident que dans le contexte de ses travaux sur la révolution l'intérêt qu'il porte à ces auteurs peut dépendre dans une large mesure du caractère particulier de l'oeuvre en préparation. Ceci expliquerait alors l'impression laissée que Camus utilise les textes en question plus qu'il n'en est influencé, Berdiaev y faisant figure d'exception partielle.

On ne peut guère parler d'influence dans le domaine de la littérature d'imagination russe non plus, quoique celle-ci ne soit point oubliée pendant cette période. Ainsi, vers la fin de 1948, une page entière des Carnets

---

1. C.I p.201. En plus de ces deux textes redevables au livre de Savinkov, Camus publie aussi ses réflexions sur ce groupe terroriste sous forme d'article : 'Les Meurtriers délicats', la Table Ronde, janvier 1948.

est consacrée au poète Alexandre Blok (C.I p.257) - auquel Camus fait allusion de nouveau en 1957 lors de la réception du Prix Nobel. De même la page suivante contient une série de citations tirées des Sept Fugitifs de Prokosch. Chez Blok Camus retient les thèmes du malheur, de l'ignorance et de l'épuisement; chez Prokosch, ceux de l'amour, de la beauté et de la mère, contrastés avec la face sombre de la condition humaine, le malheur, la haine, l'ignorance et la mort. Dans les deux cas, il retient donc des affinités avec sa propre sensibilité, sa propre thématique. Il ne semble pas que ces lectures aient eu d'autres prolongements.

Finalement, à l'automne 1949, les Carnets contiennent une référence à une anecdote macabre de la Terre inhumaine de Czapski (C.II p.276).

Par la suite les références explicites à la littérature russe disparaissent, mais il n'en est pas de même de l'intérêt que Camus y porte. Comme le montre sa conférence de décembre 1957, la littérature russe figure toujours parmi ses préoccupations. Parlant des artistes qui veulent décrire la réalité tout en rejetant la société bourgeoise, il est amené tout naturellement à parler des écrivains russes :

"La belle et tragique production des premières années de la révolution russe nous montre bien ce tourment. Ce que la Russie nous a donné à ce moment, avec Blok et le grand Pasternak, Maïakovski et Essenine, Einstein et les premiers romanciers du ciment et de l'acier, c'est un splendide laboratoire de formes et de thèmes, une féconde inquiétude, une folie de recherches" (E.p.1087).

Mais derrière l'admiration persiste un désaccord. En effet, ce monde dynamique de recherches et d'expérimentation repose selon Camus sur une contradiction : les tenants du réalisme socialiste (qui, comme tout créateur,

---



opèrent un choix dans la réalité saisissable) sont obligés de situer dans l'avenir leur réalisme. Cette optique implique donc un parti-pris idéaliste que Camus refuse précisément comme aliénant, comme générateur de servitude. Son attitude d'admiration envers la littérature russe contemporaine s'accompagne donc d'une opposition.

Aux déclarations de Camus, aux références qui jalonnent ses écrits, ajoutons finalement ce témoignage on ne peut plus précis de son ami J. Grenier. Parlant des dernières années de la vie de Camus, il écrit : "Ses plus grandes admirations littéraires - et la littérature ne se séparait pas de l'humanité - demeuraient (...) celle qu'il avait pour les Russes, Tolstoï (...) était la plus grande; (...) Dostoïevski le fascinait. Mais tous l'intéressaient, même quelqu'un comme Chitchedrine dont les Golovlev lui semblaient un livre déchirant et admirable".<sup>1</sup>

Camus avait donc une connaissance étendue des auteurs russes des XIX<sup>e</sup>. et XX<sup>e</sup>. siècles; mais il faut souligner que, comme il ressort du dépouillement que nous venons d'effectuer, tous n'avaient pas la même importance, il s'en faut. D'après ses propres déclarations, Dostoïevski et Tolstoï ont une place à part, tendant à repousser dans l'ombre une myriade d'auteurs de moindre envergure. Chestov et Berdiaev se distinguent ensuite d'une longue liste d'écrivains qui ont une place somme toute contingente, qui servent avant tout à illustrer la continuité et la diversité de l'intérêt de Camus, sans plus, et ne semblent pas avoir donné lieu à une influence, même restreinte. Laissant donc de côté ces lectures sans prolongement marquant, nous voulons à présent creuser quelque peu deux exemples de lectures qui illustrent certains aspects importants des rapports d'influence entre Camus et la littérature russe.

---

1. J.Grenier, A.Camus - Souvenirs, Gallimard, Paris 1968, p.84.

# 1. Chestov.

Si nous avons choisi Chestov comme premier exemple des rapports de Camus avec la littérature russe, c'est que l'influence (généralement sous-estimée) de ce philosophe présente certaines caractéristiques importantes qui, élucidées ici, seront sous-jacentes dans les rapports Camus-Dostoïevski.

Oeuvre philosophique qui a aidé à propager la "sensibilité absurde" dont propose de traiter le Mythe de Sisyphe, l'influence chestovienne doit être recherchée derrière les déclarations et condamnations explicites du récepteur. Les Révélations de la Mort, la Philosophie de la Tragédie, le Pouvoir des Clefs, Sur les Confins de la Vie, d'autres encore, Camus a lu tous ces livres de Chestov.<sup>1</sup> Il s'agit de suggérer ici ce qu'il en a tiré et, surtout, retenu.<sup>2</sup>

Dans une interview de 1959 Camus reconnaît que "... les prémisses de l'existentialisme se trouvent (...) chez Pascal, Kierkegaard ou Chestov..." (E.p.1926). Or, dans tous ses livres, Chestov apparaît avant tout comme motivé par une réaction presque spontanée, instinctive contre un réel jugé inacceptable. Soumis nécessairement à ce réel, l'homme se trouve face à face avec l'absurde - auquel il oppose un espoir de salut religieux. Dans l'histoire de la pensée absurde qu'est le Mythe, Chestov est alors classé - avec Jaspers, Heidegger, Kierkegaard et Scheler - comme représentant de "la pensée irrationnelle et religieuse" (MS.p.114).

1. Révélations de la Mort (RM), Plon, Paris 1923; la Philosophie de la Tragédie (PT), Schiffrin, Paris 1926; le Pouvoir des Clefs, (PC), Schiffrin, Paris 1928; Sur les Confins de la Vie (CV), Schiffrin, Paris 1927.
2. Cette étude a paru sous une forme modifiée dans la Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (4), 1971.



Chestov paraît pour la première fois dans le Mythe - dans le chapitre intitulé 'Les Murs absurdes' <sup>1</sup> - lorsque Camus expose la célèbre démonstration d'Aristote d'après laquelle la raison humaine est incapable de rien prouver de façon absolue (MS.p.109). Chestov a souvent repris cette idée dans ses oeuvres et, en particulier dans le Pouvoir des Clefs, d'où Camus tire sa citation (PC.p.317).

Plus loin, parlant du procédé qu'emploie Husserl dans La Philosophie comme Science rigoureuse, Camus le définit comme "une attitude pour connaître", où les moyens comptent plus que la fin (MS.p.117). Cette définition a un parallèle dans le chapitre 'Memento Mori' du Pouvoir des Clefs lorsque Chestov fait l'analyse critique de l'essai de Husserl. "La vraie connaissance - écrit-il alors - ne peut être qu'apriorique" (p.316).

Dans sa première référence directe à Chestov Camus caractérise bien l'attaque que lance le philosophe russe contre la raison :

"Une seule chose l'intéresse et c'est l'exception, qu'elle soit de l'histoire du coeur ou de l'esprit. A travers les expériences dostoïevskiennes du condamné à mort, les aventures exaspérées de l'esprit nietzschéen, les imprécations d'Hamlet ou l'amère aristocratie d'un Ibsen, il dépiste, éclaire et magnifie la révolte humaine contre l'irréversible. Il refuse ses raisons à la raison..." <sup>2</sup>

Mais c'est surtout dans le chapitre sur le 'Suicide philosophique' que Camus analyse et fait une critique des idées chestoviennes (MS.pp.122-5).

Il débute par la phrase-clé :

- 
1. Titre qui rappelle le traitement répété du même thème par Dostoïevski (objet de plusieurs analyses par Chestov), et en particulier dans le Sous-sol.
  2. MS.p.116. Cf. aussi p.114 où il est dit que Chestov, Heidegger et al. "se sont acharnés à barrer la voie royale de la raison et à retrouver les droits chemins de la vérité".

"La seule vraie issue est précisément là où il n'y a pas d'issue au jugement humain. Sinon, qu'aurions-nous besoin de Dieu? On ne se tourne vers Dieu que pour obtenir l'impossible. Quant au possible, les hommes y suffisent"  
(MS.p.123; PC.p.XII).

Chestov apparaît alors comme l'exemple d'un philosophe existentiel qui, devant le problème de l'absurde, propose une solution que Camus considère intellectuellement inacceptable. Il accuse alors Chestov de s'être dérobé au véritable problème (MS.p.124) et d'être coupable - il est loin d'être le seul - d'un "suicide philosophique" (MS.p.119). Cette condamnation découle naturellement de son analyse de la pensée chestovienne où il conclut que la conscience de l'absurde du philosophe implique, dans un même mouvement, l'espoir dans un au-delà religieux. C'est cet espoir que Camus rejette. Il y revient dans son chapitre sur Kafka - maintenant en appendice, mais originellement prévu à la place du chapitre sur Kirilov - lorsqu'il remarque qu'il est singulier que des oeuvres comme celle de Chestov, "tout entières tournées vers l'absurde et ses conséquences, aboutissent en fin de compte à (un) immense cri d'espoir" (MS.p.208).

Le raisonnement de Chestov ainsi condamné, la position apparemment catégorique de Camus se complique quelque peu lorsqu'il qualifie l'attitude du philosophe de "légitime" (MS.p.123), et dans une variante, d' "émouvante" (E.p.1437). Emouvante, elle l'est peut-être - jugement qui rejoint, d'ailleurs, celui maintenu dans le corps du texte lorsque Camus parle du "pathétique d'une pensée ou d'un acte de foi" (MS.p.123). Mais il est difficile d'admettre que Camus puisse aussi la juger légitime et, en même temps, la qualifier de "dérobade", de "saut" et de "suicide" (ib.p.124), dans la mesure où, précisément, elle évite le refus obstiné de l'absurde qui est à la base de toute la pensée camusienne. Ajoutons que, comme il a souvent été dit, le refus et le défi qui constituent

---



la réponse de Camus sont eux-mêmes un choix devant l'absurde ni plus ni moins valable que celui qu'il se permet de rejeter dans Chestov.<sup>1</sup>

La différence essentielle entre l'attitude des deux hommes semble être que la conception de l'absurde qu'a Chestov implique une certaine approbation de cet absurde, point de départ d'un mouvement qui, l'éloignant de ce dernier, le rapproche d'une vérité religieuse. Chez Camus, au contraire, il s'agit de se maintenir constamment en face de l'absurde dans une attitude de refus, sans espoir d'un recours quelconque.

Camus conclut donc avec une pointe d'ironie que

"la griserie de l'irrationnel et la vocation de l'extase détournent de l'absurde un esprit clairvoyant..." (MS.p.124).

Il s'efforce finalement de réfuter la prééminence que Chestov reconnaît à l'irrationnel, dans le Pouvoir des Clefs par exemple. Celle-ci résulte, selon Camus, d'un fâcheux nivellement des divers éléments du problème, d'une méconnaissance de l'idée de "limite". Il propose, au contraire, la reconnaissance de la lutte avec l'absurde, des limites de la raison et de l'existence d'un irrationnel. Dans cette reconnaissance, déclare-t-il, "il n'y a plus de place pour l'espoir" (MS.p.125).

Voilà donc Chestov rejeté parmi ceux qui se sont trompés en accomplissant le "saut" existentiel. La position de Camus est très claire sur ce point, et pourtant la suite de l'essai lui-même montrera que les relations entre un récepteur et sa "source" s'accommodent mal de jugements aussi catégoriques. Si l'influence de Chestov n'est peut-être pas de tout premier ordre, elle reste néanmoins sensible.

Plusieurs idées contenues dans le Mythe de Sisyphe semblent trouver

---

L. Cf. par exemple J.Cruikshank, A.Camus and the literature of revolt, O.U.P. London 1959, p.63.

leur origine dans Chestov, sans que ceci soit explicitement reconnu.

D'importance variable, ces références montrent qu'en plus du Pouvoir des Clefs, Camus avait lu attentivement d'autres textes de Chestov.

Lorsque, à la suite de sa critique de Chestov, Camus tourne son attention vers Kierkegaard, il cite cette phrase des Exercices Spirituels de St. Ignace, souvent repris par le philosophe dans son Journal : "le sacrifice de l'Intellect". Camus a pu rencontrer les Exercices dans Kierkegaard ou Nietzsche, ou bien dans Chestov qui les commente dans les Révélation de la Mort.

De même qu'il cite Heidegger à travers l'oeuvre de Gurvitch, les Tendances actuelles de la Philosophie allemande,<sup>1</sup> Camus semble citer Husserl à travers le Pouvoir des Clefs, lorsqu'il examine le thème de l'intention dans la phénoménologie. Ainsi, nous trouvons à la même page trois citations que l'on trouve également chez Chestov : sur la vérité, la loi de l'attraction et les lois psychiques.<sup>2</sup> Le fait que ces deux dernières idées ne sont, dans le texte de Husserl, que de simples exemples, renforce l'hypothèse qu'elles seraient tirées de l'oeuvre de Chestov. En effet, il semble peu probable que Camus et Chestov aient tous deux relevé les mêmes exemples, comme ils auraient sans aucun doute fait s'il se fût agi d'idées centrales à l'exposé de Husserl.

Au cours de sa conclusion sur Husserl et Heidegger (MS.pp.133-5), 'Le Suicide philosophique', Camus se réfère à Plotin qui, "le premier, sut concilier (la raison) avec le climat éternel" (p.133). C'est en 1935 que Camus a présenté un Diplôme d'Etudes Supérieures sur Plotin et St. Augustin (dans le cadre de ses études de philosophie à l'Université d'Alger), et les Carnets de

---

1. Cf. aussi les Carnets de décembre 1938 : "L'absurde. Gurvitch. Traité du désespoir. Pouvoir des chefs", C.I p.144. Devrait-on lire pour cette dernière phrase "Pouvoir des clefs" ?

2. MS.p.132; PC.pp.329,346 et 392.



1938 portent la mention : "Reprendre travail sur Plotin" (C.I p.125). Or, Plotin revient fréquemment sous la plume de Chestov, surtout dans le Pouvoir des Clefs. En plus de l'analyse qu'il fait alors de la pensée de Plotin, Chestov le cite lorsqu'il reprend la définition plotinienne de la philosophie comme "le plus important" (PC.pp.133,212,318), lorsqu'il démontre "l'autonomie, l'indépendance de la morale" (ib.p.336), et qu'il examine la pensée de Socrate.<sup>1</sup> Les lectures et travaux de Camus se recoupent alors ici.

Plotin réapparaît, d'ailleurs, dans le chapitre sur Kafka. Parlant de l'espoir toujours renaissant chez le K. du Château, Camus l'appelle "la nostalgie des paradis perdus", et il ajoute que ce sentiment se retrouve chez Plotin (MS.p.206). Les livres de Chestov contiennent cette même nostalgie et il aime citer la phrase de Plotin, "fuyons vers notre chère patrie..."<sup>2</sup>

Camus se sert à son tour de cette image lorsqu'il écrit que Plotin cherche "cet envers des choses qui est son paradis perdu" (Diplôme, E.p.1271). Il suggère, lui aussi, qu'il faut "retourner dans cette patrie dont le souvenir colore parfois nos inquiétudes d'âme" (ib.p.1285). Constamment présente dans tout l'oeuvre camusien, cette nostalgie est peut-être un indice important de ce qui, au niveau de la sensibilité elle-même, lie Camus et Chestov. Saisi chez Plotin, analysé par Chestov, ce mythe du paradis perdu se retrouve au centre de la vision camusienne - sous les images du soleil, de la mer, sous les thèmes du bonheur, de la fraternité. "La pensée d'un homme - affirme même Camus - est avant tout sa nostalgie" (MS.p.134).

Dans le chapitre suivant du Mythe de Sisyphe, 'La Liberté absurde',

1. PC.p.365. Chez Plotin, affirme Camus par ailleurs, "il n'y a pas seulement une idée de l'homme, mais aussi une idée de Socrate", MS.p.134 (note). Voir aussi PC.pp.170-6, 206-22, 286-7, et RM.pp.16 et 17.
2. Cf. RM.pp.155 et 230; PC.pp.136, 187 et 286-7.

nous retrouvons un écho probable de sa lecture de Chestov. Il écrit que, "par une étrange inconséquence dans une race si avertie, les Grecs voulaient que les hommes qui mouraient jeunes fussent aimés des dieux" (MS.p.145). Or, dans le Pouvoir des Clefs, Chestov avait aussi écrit : "un célèbre poète grec disait jadis : 'ceux qu'aiment les dieux meurent jeunes' " (PC.pp.127-8). Le même chapitre nous fournit aussi une citation directe de Chestov lorsque Camus cite les Révélation de la Mort : "Mais il faut que l'esprit rencontre la nuit" - citation qu'il rattache simplement aux "mystiques et existentiels", sans en donner la source (MS.p.146; RM.p.183).

Il y a un domaine important où Camus n'est sans doute pas resté indifférent aux fréquentes analyses de Chestov : celui du phénomène de la création littéraire et, plus particulièrement, théâtrale. Camus "corrige" tout d'abord l'interprétation chestovienne de la phrase de Shakespeare, "the time is out of joint". Chestov, affirme-t-il, l'interprète comme un cri du coeur qui ouvre la porte à l'espoir d'un au-delà de la raison. Rejetant cet espoir, Camus maintient que "ce n'est pas ainsi que Hamlet le prononce ou que Shakespeare l'écrit" (MS.p.124; PT.p.108). Il revient ensuite au dramaturge dans son chapitre sur la 'Comédie'. Hamlet surtout l'attirait, comme il a attiré Kierkegaard et Chestov.<sup>1</sup> Ce dernier ajoute, par exemple, à Sur les Confins de la Vie un appendice sur "le problème éthique chez Shakespeare" où il présente un Hamlet dont la tragédie découle de ses vains efforts pour donner un sens à une vie qui n'en a pas. Ensuite, il fait l'analyse du Brutus de Jules César : pour lui Brutus serait un homme qui sacrifie tout au devoir que lui impose la Morale, qui est victime de la désagrégation de son intégrité dans un monde soudain privé de sens. Interprété ainsi, Brutus et Hamlet présentent un parallèle intéressant et plausible avec Caligula qui, lui aussi, sacrifie tout à un devoir, à une vérité

---

1. Surtout dans PT, mais voir aussi PC.pp.63,161; RM.pp.VII-XLL; CV.pp.226 ss.



supérieurs.<sup>1</sup>

L'admiration des deux hommes pour Shakespeare est grande et il n'est guère étonnant que Camus ait relevé au fil de ses lectures les réflexions de Chestov qui s'y rapportent. Mais, plus important, nous retrouvons dans le Pouvoir des Clefs la théorie sur la tragédie que Camus a fait sienne, et qu'il expose longuement dans sa conférence sur "l'avenir de la tragédie" :

"Dans le vrai tragique - écrit Chestov - (...) ce sont deux forces également justes et morales qui doivent se rencontrer" (PC.pp.271-2).

"Les forces qui s'affrontent dans la tragédie - déclare Camus - sont également légitimes, également armées en raison" (TRN.p.1705).

Au niveau des idéologies, Camus s'attarde sur plusieurs thèmes exposés longuement par Chestov dans toutes ses oeuvres. Nous rencontrons ainsi le thème de ceux qui se veulent "penseurs", joint à celui du roman à thèse et de la fâcheuse tendance à la prédication. Il y a aussi le thème existentiel de la grandeur de la vie et du bonheur de vivre, qui s'oppose souvent à celui de la raison humaine mise en doute.

Le Pouvoir des Clefs fournit finalement deux autres éléments concrets susceptibles d'être rapprochés de l'oeuvre de Camus. Il y a d'abord le mythe de Sisyphe employé comme symbole de la condition humaine :

"Il faut croire que les hommes, ces perpétuels Sisyphe, se remettront de nouveau (...) à rouler patiemment l'immense rocher de l'histoire, et s'efforceront, tout comme naguère, de le hisser dans les tourments au sommet de la montagne jusqu'à la prochaine catastrophe, jusqu'à ce que se répètent encore tous les malheurs dont nous fûmes les témoins" (PC.p.xxxiii).

---

1. CV.pp.228-36. Pour de plus amples parallèles avec Hamlet voir C. Jones, 'Camus' Caligula, the method in his madness', Essays in French Literature, no. 5, Nov. 1968.

Et, finalement, nous rencontrons une analyse du Grand Inquisiteur de Dostoïevski, symbole de l'Eglise qui "croit non en Dieu, mais en elle-même" (PC.p.30; HR.pp.470-1).

Selon toute vraisemblance, Camus a rencontré l'oeuvre de Chestov pour la première fois dans le cadre de ses études universitaires. Le Pouvoir des Clefs semble surtout avoir provoqué son intérêt, mais l'analyse que nous venons de faire révèle des emprunts à la quasi-totalité des oeuvres chestoviennes. A l'encontre de ce qui arrive avec d'autres lectures, utilisées consciemment avec un but précis, le cas de Chestov semble être celui d'une imprégnation. Le Mythe de Sisyphe ne laisse aucun doute sur son appréciation ouverte de la philosophie de Chestov : jugé selon les principes sur lesquels Camus se base pour affronter de façon lucide l'absurde, Chestov est coupable du "saut" qui le dérobe au vrai problème. Son influence réelle sur Camus paraît, pourtant, bien plus profonde que ne l'aurait laissé supposer cette condamnation explicite du Mythe.

## 2. Tolstoï.

Une double raison a motivé notre choix de Tolstoï comme exemple de l'influence exercée par la littérature russe d'imagination. D'abord il nous est apparu que, malgré la multiplicité de références à Tolstoï retrouvées dans les écrits de Camus, cet important rapprochement semble avoir été largement ignoré jusqu'à présent<sup>1</sup>, sauf dans de brèves allusions qui soit accouplent simplement le nom de Tolstoï à celui de Dostoïevski, soit se contentent d'affirmations très générales. Deuxièmement, invoquons une raison plus importante, d'ordre interne : à savoir, que les références à Tolstoï ont un thème quasi-

---

1. Comme l'indique, par exemple, le no.4 de la série A.Camus dans la Revue des Lettres Modernes où, malgré une liste bibliographique d'études comparatives qui ne compte pas moins de 149 noms d'auteurs, celui de Tolstoï n'y figure pas.



unique, celui de l'art et de la conception du rôle de l'artiste. Le nom et l'exemple de Tolstoï sont fréquemment associés à ce thème dans les écrits de Camus. Il nous a donc paru intéressant, sinon nécessaire, d'examiner brièvement l'hypothèse d'une influence éventuelle et d'essayer d'en préciser les contours. Nous compléterons ainsi, par l'examen de cet oeuvre d'imagination, ces quelques considérations sur les rapports de Camus-lecteur avec la littérature russe.

S'il n'a pas été possible de découvrir à quelle époque Camus a découvert Tolstoï, ses Carnets nous renseignent - comme nous l'avons vu - sur l'importance qu'avait pour lui cet écrivain russe :

( Tolstoï  
 ( Melville  
 "Repères étrangers" (   
 ( D.de Foe  
 ( Cervantes " (C.II p.12, 1942).

Le caractère épisodique de cette référence - suggéré par la référence à D. de Foe qui fut associé surtout avec la Peste - pourrait nous faire hésiter à lui accorder beaucoup d'importance. La suite de cette étude montrera le bien-fondé d'une interprétation qui donne au mot repère tout son sens, c'est-à-dire en considérant Tolstoï comme un jalon lumineux vers lequel Camus se tourne pour se diriger, pour se fixer dans un domaine particulièrement important - et ceci pendant de longues années, puisque nous trouvons Tolstoï jusque dans le "Discours de Suède" de décembre 1957.

Voyons d'abord quelles sont les oeuvres tolstoïennes que Camus mentionne. Il y a d'abord Guerre et Paix qu'en novembre 1948 Camus appelle "le plus grand roman de toutes les littératures".<sup>1</sup> Un aspect de ce roman en particulier retient son attention : que Tolstoï "(ait) pu écrire, lui, sur une guerre qu'il n'avait pas faite..." (id.). C'est, d'ailleurs, le même fait qu'il avait

---

1. Actuelles I, 'Témoins de la liberté', novembre 1948; E.p.405.

déjà relevé dans un article sur la Vallée heureuse de Jules Roy : "Les écrivains d'aujourd'hui parlent de ce qui leur arrive. Tolstoï a centré la Guerre et la Paix autour de la retraite de Russie, qu'il n'avait pas vécue".<sup>1</sup> Lors de ces deux références, l'oeuvre de Tolstoï est donc contrasté avec la création moderne où l'écrivain ne saurait parler que de l'intérieur de la situation historique dans laquelle il est impliqué.

Autre référence au même roman : dans les derniers mois de 1949 Camus note, sans aucun commentaire : "Il est né en 1828. Il a écrit la Guerre et la Paix entre 1863 et 1869. Entre 35 et 41 ans" (C.II p.292). Camus avait alors 36 ans...<sup>2</sup> Finalement, en 1952, Camus suggère dans un article sur Oscar Wilde qu'il y a "dans le Roi Lear ou dans la Guerre et la Paix une souffrance et un bonheur qui peuvent être reconnus par ceux qui pleurent ou se révoltent dans nos ignobles maisons de la douleur".<sup>3</sup>

Les Carnets révèlent aussi que, vers la fin de 1947, Camus semble avoir lu l'Enfance :

"T. 'Un fort vent d'ouest soulevait en colonnes la poussière des routes et des champs, penchait les sommets des hauts tilleuls et des bouleaux du jardin, et emmenait au loin les feuilles jaunes qui tombaient'. (Enfance)  
Id. 'S'il m'était donné encore dans les heures douloureuses de la vie de revoir ce sourire (de sa mère) ne fût-ce qu'un instant, je ne connaîtrais pas la douleur'." (C.I p.238)

De telles phrases avaient sans aucun doute le pouvoir de réveiller chez Camus une réponse affective, car elles évoquent des thèmes qui lui sont fondamentaux.

En janvier 1948 il publie un avant-propos à la Maison du Peuple de Louis Guilloux, qu'il compare aux "grandes nouvelles de Tolstoï (Ivan Ilitch ici, est devenu maçon)..." (E.p.1112) - indice donc qu'elles lui étaient familières.

1. L'Arche, février 1947; cf. E.p.1482.

2. Cette page (292) des Carnets contient trois références à Tolstoï.

3. 'L'Artiste en prison', édit. Falaize; cf. Arts 19-25 déc.1952, E.p.1123-9.



Les Carnets de 1949 notent, de nouveau sans commentaire :

"Le dernier ouvrage de Tolstoï et qu'on trouva inachevé sur sa table de travail : 'Au monde il n'y a pas de coupables' " (C.I p.292).

Croyance à contraster sans doute avec la position contraire qui est celle de Camus à cette époque, telle que la révèlent Caligula (1944), la Peste (1946) et l'Homme révolté (1951).

En plus des oeuvres citées, d'autres références indiquent que Camus connaissait la vie de Tolstoï jusque dans ses détails. Ainsi, vers octobre 1941, il note comment :

"Au siège de Sébastopol, Tolstoï saute des tranchées et fuit vers le bastion sous le feu nourri de l'ennemi : il avait une peur horrible des rats et venait d'en apercevoir un".<sup>1</sup>

Il parle aussi à cette occasion de la "monotonie" des derniers ouvrages de Tolstoï.<sup>2</sup> De même, en janvier-février 1942, le deuxième volume des Carnets débute par une référence au dernier épisode de la vie de Tolstoï :

"Se déprendre de tout. A défaut du désert la peste ou la petite gare de Tolstoï" (C.II p.11).

Selon M. J.-Cl. Brisville, Camus lisait effectivement Tolstoï à cette époque <sup>3</sup> - déclaration qui, dans un manuscrit lu et commenté par Camus lui-même, épaula concrètement l'impression que laissent les Carnets.

Plus tard (fin 1947), les Carnets rapportent l'histoire de "l'anarchiste tolstoïen en temps d'occupation..."<sup>4</sup> Fin 1949, finalement, ils parlent de l'affaire Chibouline, terminant par cette phrase qui rappelle

1. C.I p.241. Anecdote reprise dans l'article sur Jules Roy.

2. Qui est associé à Nietzsche, Pascal, Chestov, Proust etc., monotones dans la mesure où ils sont pris par une préoccupation unique.

3. Camus p.24.

4. C.II p.236. Episode repris dans la Chute, p.1481.

le thème de la culpabilité déjà mentionné : "... Chiboumine est exécuté par la faute de Tolstoï" (C.II p.292).

Pourtant, si ces nombreuses références nous renseignent sur l'intérêt continu que Camus porte à Tolstoï, leur diversité même et leur caractère souvent anecdotique rendent difficile toute tentative d'explication des raisons de cet intérêt. Une seule constatation est possible à ce stade - mais la suite de cet examen en montrera toute l'importance - à savoir, que la vie de Tolstoï intéresse Camus autant que son oeuvre.

C'est à partir de l'Homme révolté seulement que se concrétise le rapprochement que nous suggérons entre Tolstoï et les réflexions de Camus sur l'art et sur la création littéraire en particulier. C'est alors que se révèlent les raisons pour lesquelles Tolstoï est devenu un point de repère maintes fois évoqué.

Le texte le plus explicite est sans aucun doute la préface de Camus à l'oeuvre de R.Martin du Gard, écrite en avril-mai 1955. Ici Tolstoï apparaît comme l'aune à laquelle Martin du Gard sera mesuré - ce qui fournit un aperçu du jugement admiratif que portait Camus sur l'écrivain russe. Camus compare d'abord la littérature contemporaine à l'oeuvre de Dostoïevski, plein "d'ombres passionnées ou inspirées" (E.p.1131). Tolstoï, au contraire, travaille dans "le relief et l'épaisseur", atteint "la troisième dimension" (id), celle qui crée des personnages "dans leur chair et dans leur durée" (ib.p.1132).

Tolstoï, affirme Camus, avait

"le goût des êtres, l'art de les peindre dans leur  
obscurité charnelle et la science du pardon" (id).

L'univers ainsi créé "faisait un tout, un organisme unique animé par la même foi" (id). Mais surtout :

---



"Tolstoi lui-même, fuyant dans l'hiver famille et gloire, voulut rejoindre leur malheur, la misère universelle, et l'innocence dont il ne pouvait désespérer" (id).

Cette dernière dimension explique, sans aucun doute, la raison fondamentale pour laquelle Tolstoi est pour Camus un repère : le va-et-vient constant de l'homme à l'oeuvre, l'influence réciproque, mutuellement enrichissante, de l'un sur l'autre. Aussi explique-t-elle la présence continue dans les écrits de Camus d'éléments tirés de la vie de Tolstoi.

C'est en mai 1951 que Camus reconnaît explicitement l'attrait exercé sur lui, nous donnant ainsi certains éléments d'interprétation :

"... c'est Tolstoi qu'aujourd'hui encore je relis le plus volontiers. Il y a chez Tolstoi une angoisse, un tragique sans doute moins spectaculaires que chez Dostoïevski, mais que je persiste à trouver bouleversants parce que ce fut son lot jusqu'à la fin : des deux, c'est tout de même Dostoïevski qui est mort dans son lit..."<sup>1</sup>

Il y a dans ce jugement une indication que, pour Camus, la vie de Tolstoi se confondait avec son oeuvre : l'angoisse qu'il trouve à la relecture de l'oeuvre russe était, pour Tolstoi, "son lot jusqu'à la fin".

"Ce n'est pas à l'heure où nous commençons à sortir du nihilisme - précise encore Camus - que je nierai stupidement les valeurs de création au profit des valeurs d'humanité, ou inversement. Pour moi, les unes ne se sont jamais séparées des autres et je mesure la grandeur d'un artiste (Molière, Tolstoi, Melville) à l'équilibre qu'il a su maintenir entre les deux".<sup>2</sup>

Sans doute est-ce en grande partie grâce à de tels hommes que Camus a pu définir sa conception de la littérature comme une entreprise totale qui engage la personnalité et la vie de l'écrivain.

---

1. Les Nouvelles littéraires, 10 mai 1951; E.p.1339.

2. 'L'Artiste en son temps', Actuelles II, 1953; E.p.803.

Mais, de plus, l'influence de Tolstoï n'est peut-être pas étrangère à la conception camusienne du rôle social de l'artiste. Celle-ci est exposée dans 'Révolte et Art', section de l'Homme révolté. Camus y affirme que l'art est fait du refus du monde tel qu'il est et de la nostalgie de l'unité (qui serait imposée à une réalité informe, chaotique).

"On pourrait étudier cette recherche de l'unité dans le roman français d'analyse, et chez Melville, Balzac, Dostoïevski ou Tolstoï" (HR.p.668).

En 1957 il y revient dans le 'Discours de Suède' :

"L'oeuvre la plus haute sera toujours, comme dans les tragiques grecs, dans Melville, Tolstoï ou Molière, celle qui équilibrera le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel" (E.pp.1090-1).

L'Homme révolté nous apprend aussi ce que doit être ce monde recréé :

"Tous les grands réformateurs essaient de bâtir dans l'histoire ce que Shakespeare, Cervantes, Molière, Tolstoï ont su créer : un monde toujours prêt à assouvir la faim de liberté et de dignité qui est au coeur de chaque homme" (HR.p.679).

Nous passons ainsi de la dimension 'conceptuelle' du rôle de l'art à celle de l'engagement pratique de l'artiste. Ici encore, Tolstoï reste pour Camus exemplaire. "L'écrivain - note-t-il en 1949 - est finalement responsable de ce qu'il fait envers la société" (C.II p.266). Or, cette responsabilité exige un choix, constamment répété, constamment redéfini. Les Carnets de 1948 révèlent que Camus était conscient d'un des éléments constitutifs du "choix" de Tolstoï :

"Selon Simone Weil, les pensées qui se rapportent à la spiritualité du travail, ou à son pressentiment, éparses chez Rousseau, Sand, Tolstoï, Marx, Proudhon, sont les seules pensées originales de notre temps..." (C.II p.246).

---



Bien plus tard, en juin 1954, une lettre de Camus au rédacteur-en-chef d'une revue ouvrière indique que le "choix" de Tolstoï (et de Gorki) faisait partie d'une valorisation consciente de la classe ouvrière car ces deux auteurs

"disent dans un langage à la fois simple  
et beau ce qu'il y a de plus grand, joie  
ou douleur, dans le coeur d'un homme"  
(E.pp.1011-12).

Par ailleurs, à un niveau plus spécifiquement engagé, Tolstoï, "à sa manière, écrit pour et avec le peuple" (ib.p.1912). Et c'est alors qu'il apparaît explicitement comme un idéal digne d'émulation :

"Gorki et Tolstoï définissent assez bien ce  
que j'entends par littérature et que vous  
pouvez appeler ouvrière à l'occasion et que  
j'appellerai, faute d'un mot moins ridicule,  
vraie. Dans cet art peuvent se rejoindre le  
coeur le plus simple et le goût le plus élaboré" (id).

Ce sont les nouvelles de Tolstoï qui, pour Camus, marquent le sommet de cette littérature, une littérature qui, quittant sa tour d'ivoire traditionnelle, devient insertion totale dans son époque, "lieu commun où artistes et travailleurs peuvent se rejoindre" (ib.p.1913).

La vie de Camus en tant que journaliste, écrivain, metteur-en-scène illustre parfaitement cette prise de position. S'il est évidemment impossible de délimiter la part de chacune de ces expériences (origines ouvrières et pauvres, années comme boursier au lycée d'Alger ou employé obligé de faire mille métiers pour gagner sa vie, comme journaliste avec Alger-Républicain et Soir Républicain), tout au plus peut-on attirer l'attention sur certains éléments constitutifs de ce réseau complexe, vécu, comme nous le faisons ici pour l'influence possible de sa lecture de Tolstoï. Suggérons pour finir que Tolstoï, idéal de ce que Camus comprend par "littérature", n'est peut-être pas étranger au choix de plusieurs personnages de Camus (employé de bureau, aubergiste, médecin, enseignant, commerçant...) au recours fréquent à un style clair et simple.

Cet aperçu de l'influence possible de Tolstoï ne se veut évidemment pas exhaustif. Pour l'être, il faudrait d'abord élargir les termes de référence employés, ensuite l'approfondir par l'étude de la réalisation au niveau textuel des rapprochements ainsi mis à jour. Nous ne voulions qu'en tracer ici les grandes lignes, à titre d'exemple de quelques aspects de l'intérêt de Camus pour la littérature russe.

Comme ce fut le cas pour Chestov, Camus s'est imprégné de l'idéal qu'était pour lui l'univers (créé et vécu) de Tolstoï. S'il n'a peut-être jamais égalé son idéal, il n'a sans doute jamais cessé d'être attiré par lui - subissant ainsi une influence indirecte mais profonde.

\*

Nous avons voulu présenter dans ce chapitre quelques aperçus de la diversité et de la continuité de l'intérêt que Camus portait à la littérature russe. Diversité : de Pouchkine à Gorki, de Berdiaev à Blok. Continuité : des lectures de jeunesse et des premières mises en scène jusqu'aux derniers textes des années '50. A vrai dire, l'oeuvre tout entier reflète cet intérêt : carnets, pièces, romans et essais, tous concourent à suggérer la relation spéciale de Camus avec la littérature russe.

Mais cet examen nous a surtout permis d'élucider d'ores et déjà certaines catégories de rapports que nous emploierons de nouveau avec Dostoïevski, et que nous voulons résumer à présent.

Quatre auteurs se distinguent de la masse des lectures de Camus : Tolstoï, Chestov, Berdiaev et Savinkov. Or, il est apparu que Camus s'est réellement imprégné des oeuvres de Tolstoï (par des lectures répétées) et

---



de Chestov (par une étude en profondeur). Il en a été réellement influencé, et ceci bien que, s'il admire ouvertement Tolstoi, il s'oppose catégoriquement à Chestov. Dans le premier cas il y a donc eu admiration et imprégnation; dans le deuxième imprégnation et opposition. Nous retrouverons tous ces éléments dans ses rapports avec l'oeuvre de Dostoïevski. Quant à Berdiaev, Camus entretient avec son oeuvre des rapports doubles : d'un côté il utilise consciemment ses sources lorsqu'il s'agit de se renseigner sur des faits précis, mais de l'autre il fait siennes certaines analyses que fait Berdiaev de l'oeuvre dostoïevskien. Savinkov, finalement, est utilisé consciemment dans un cas précis, surtout comme source d'information. Nous retrouverons cette utilisation circonscrite d'une source littéraire dans ses rapports avec certaines oeuvres dostoïevskiennes.

C'est donc avec cet intérêt comme toile de fond que nous voulons à présent entreprendre l'étude des rapports de Camus avec l'univers dostoïevskien.

\*

Camus et Dostoievski.



1. Nous voulons faire débiter cette étude des rapports Camus - Dostoievski par l'examen des indications concrètes sur sa lecture de l'oeuvre russe. Ici notre but n'est plus simplement de relever dans ses écrits les traces de telles lectures, mais par l'examen des dates, de jeter les bases documentaires essentielles pour nous permettre par la suite de procéder à l'étude détaillée des textes.

La deuxième partie du chapitre sera consacrée à l'examen des écrits critiques qui ont trait aux rapports Camus-Dostoievski.

A quelle époque Camus rencontre-t-il l'oeuvre de Dostoievski ?

Une déclaration de 1957 nous apprend :

"J'ai rencontré cette oeuvre à 20 ans et l'ébranlement que j'en ai reçu dure encore après vingt autres années" <sup>1</sup>

Si nous prenons "20 ans" au pied de la lettre, Camus aurait donc eu son premier contact avec cet oeuvre vers 1933. Il faut préciser que la première référence explicite date d'août 1938, c'est-à-dire de l'époque précisément où Camus jouait Ivan Karamazov au Théâtre de l'Equipe. Toutefois, l'influence de Crime et Châtiment sur la Mort heureuse milite en faveur d'une date antérieure à 1938, mais non nécessairement plus tôt que 1937 - où les premiers échos du roman russe commencent à percer dans les notes et plans pour la Mort heureuse, (C.I p.96).

Nous ne pouvons donc à présent fixer une date précise, ni vérifier les livres qu'il a pu lire à cette époque. Nous ne pouvons que nous reporter à ses textes ultérieurs.

En ce qui concerne les Démons, tout d'abord, c'est le Mythe de

1. 'Pour Dostoievski', Témoins nos.18-19, automne 1957; TRN.p.1888.

Sisyphe qui nous révèle que Camus les connaissait puisque son essai comporte un chapitre sur Kirilov - mis au point vers 1942 pour remplacer une étude sur Kafka qui, "vêto exprès ou précaution de rigueur" (E.p.1415), avait dû être retranchée. Les Carnets de 1938 montrent, toutefois, que Kirilov était déjà associé à l'Absurde dans l'esprit de Camus avant cette date (C.I p.141). L'influence des Démons se manifeste dans Caligula (1942), la Peste (1946), l'Homme révolté et les Justes (1951). Dans le Mythe et Caligula l'influence de Kirilov - interprété comme 'homme absurde' - est dominante, tandis que plus tard, à l'époque des Justes et de l'Homme révolté, l'intérêt de Camus se concentre sur les grands thèmes de la politique, de la révolution. Le Kirilov de son adaptation de 1959 reprend le rôle secondaire qui est le sien dans le roman de Dostoïevski, la politique perd beaucoup de son importance et Camus met en lumière surtout l'aventure de Stavroguine. La Peste, quant à elle, fait figure d'exception dans cette évolution puisque, quand Camus relit les Démons, c'est dans le but précis d'adapter à l'oeuvre en préparation la forme de chronique qu'avait employée Dostoïevski.

C'est aussi vers 1938 que le Théâtre de l'Equipe qu'animait Camus joue l'adaptation de Copeau des Frères Karamazov - où Camus prend le rôle d'Ivan.<sup>1</sup> En août de la même année Camus commente dans les Carnets :

"Le 'tout est permis' d'Ivan Karamazov est  
la seule expression d'une liberté cohérente.  
Mais il faut aller au fond de la formule"  
(C.I pp.118-9).

Le Mythe contient lui aussi de nombreuses références aux Frères Karamazov.<sup>2</sup>  
En 1945 la "Remarque sur la Révolte" se réfère à Ivan<sup>3</sup> et les Carnets de 1949

1. TRN.pp.1714 et 1693.

2. Cf. pp.149,185 et 187 par exemple.

3. Cf. L'Existence, 1945; repris dans E.p.1686.



contiennent cette allusion au même roman :

"Il faut aimer la vie avant d'en aimer le sens,  
dit Dostoievski. Oui, et quand l'amour de vivre  
disparaît, aucun sens ne nous en console".<sup>1</sup>

L'Homme révolté, finalement, consacre un important chapitre à Ivan sous le titre 'Le Refus du Salut' (E.p.465ss.).

L'influence des Frères Karamazov, décelée dans l'Etranger (1941), Caligula, la Peste et l'Homme révolté montrera l'importance de cette oeuvre dans la formulation - et la formation - de la weltanschauung camusienne. Le "tout est permis" d'Ivan et, plus précisément, le devoir de refuser à tout prix celui-ci, est au coeur de l'idéologie de Camus. La déclaration déchirante d'Ivan domine Caligula et, plus tard, l'Homme révolté. Moins évidente mais toujours agissante dans l'Etranger - où, de surcroît, le procès de Dmitri fournit un rapprochement concret - elle sous-tend les thèmes fondamentaux de la Peste. L'influence des Frères Karamazov a donc été profonde et constante, plus qu'aucune autre influence décelée jusqu'à présent.

S'il n'y a donc aucun doute que Camus connaissait ces deux oeuvres dostoievskiennes dès 1938 au plus tard, les références à Crime et Châtiment, par contre, sont moins précises. "L'Exil d'Hélène" (1948) fournit la première référence, d'ailleurs oblique, à cette oeuvre en parlant des "bouffons" de Dostoievski - qui incluraient, entre autres, Marmeladov de Crime et Châtiment. Ensuite, l'Homme révolté parle de Raskolnikov :

"(Pisarev) bâtit la théorie d'un terrorisme intellectuel qui fait penser à celui de nos surréalistes. La provocation est érigée en doctrine, mais à une profondeur dont Raskolnikov donne une juste idée" (HR.p.561).

---

1. C.II p.276. Cf. FK.p.250.

Pourtant, deux remarques du Mythe permettent d'inférer que Camus connaissait cette oeuvre auparavant : d'abord l'affirmation que "tous les héros de Dostoïevski s'interrogent sur le sens de la vie" (MS. p.182); ensuite, que "dans les romans de Dostoïevski la question est posée avec une telle intensité qu'elle ne peut engager que des solutions extrêmes" (id). Puisque Crime et Châtiment est un des grands romans de Dostoïevski, il serait logique de conclure qu'il est inclu dans ces généralisations.<sup>1</sup>

Une lettre de Mme. Camus à M. S.Hackel peut, d'ailleurs, servir à confirmer cette hypothèse; elle écrit :

"Ce qui est, je crois, hors de doute, c'est que mon mari avait lu tout ce qui avait paru de Dostoïevski avant 1940".<sup>2</sup>

Néanmoins, ce silence sur un roman dont il y a tout lieu de croire qu'il a influencé cinq textes camusiens ne laisse pas de surprendre. La Mort Heureuse, tout d'abord, reflète l'influence de Crime et Châtiment au niveau de l'intrigue surtout - au point de paraître parfois comme un décalque. L'Etranger, par contre, se libère de cette trop grande dépendance, tout en renforçant l'influence réelle au niveau thématique. Lorsque, bien plus tard, Camus revient au roman russe, avec la "Femme adultère" et "Retour à Tipasa", ce n'est plus que pour faire un emprunt textuel précis, limité.

A l'encontre du silence touchant Crime et Châtiment, sa lecture de l'Idiot - dont l'influence se limite à l'Etranger - est attestée dès le Mythe où Camus rapproche Aliocha et Muichkine:

- 
1. Etant donné l'importance de ce roman dans le Dostoïevski de Gide, qui a influencé l'interprétation de Camus dans le Mythe, il serait fort improbable que Camus ne l'ait pas connu.
  2. Contemporary Literature IX no.2, Spring 1968. Lettre du 18 janvier 1967.



"Le cas d'Aliocha n'est pas ambigu comme celui du prince Muichkine. Malade, ce dernier vit dans un perpétuel présent, nuancé de sourires et d'indifférence et cet état bienheureux pourrait être la vie éternelle dont parle le prince" (MS.pp.186-7).

Bien plus tard Camus écrit que "la dernière scène de l'Idiot est ce que Dostoïevski a écrit de plus grand".<sup>1</sup>

La première référence au Sous-sol - qui a profondément influencé la Chute - est sujette à caution. Dans la chronique littéraire d'Alger-Républicain du 3 janvier 1939 Camus écrit que "l'homme souterrain de Dostoïevski nous donne quelque fois une idée (de la haine)".<sup>2</sup> Malheureusement, on ne peut savoir si Camus se réfère ici au personnage du Sous-sol ou au genre qu'il représente. De toute façon, on est en droit de supposer qu'il connaissait l'oeuvre de Dostoïevski où ce genre d'homme est décrit. Une autre référence, dans les Carnets de 1948 est, par contre, explicite, car Camus tire textuellement du Sous-sol les deux citations que voici :

"Un homme conscient - dit Dostoïevski - peut-il se respecter tant soit peu?

\*

D.: Et puis s'il arrive que l'avantage humain parfois, non seulement puisse mais même doive justement consister à désirer un préjudice et non un avantage".<sup>3</sup>

Il reste maintenant à mentionner deux oeuvres moins importantes qui ont peut-être influencé la Chute.

Il y a d'abord le Double. Les écrits de Camus ne contiennent à notre connaissance aucune référence à cette nouvelle du romancier russe, mais il est probable que Camus l'ait lue puisque Chestov, Berdiaev et Evdokimov - tous

1. Lettre à Gilibert du 8 juin 1954, publiée dans la Revue d'Histoire du Théâtre, XII, 1960, p.358.

2. Cf. J. Lévi-Valensi, 'La Chute ou la parole en procès', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (3), 1970.

3. C.II p.252. Cf. SS.pp.696 et 701.

auteurs que Camus a pratiqués - en parlent souvent.<sup>1</sup> Ensuite, le Rêve d'un homme ridicule : ce récit a été publié dans le Journal d'un Ecrivain de Dostoïevski d'avril 1877. Or, dans le Mythe, Camus cite le Journal de décembre 1876 (MS. p.182); on peut donc supposer qu'il a eu connaissance aussi de ce récit puisque tous les numéros du Journal ont été publiés en France dans un même volume.<sup>2</sup>

2. La fréquence même de ces références à Dostoïevski devait naturellement attirer l'attention des critiques sur les rapports entre les deux oeuvres. Si, jusqu'à la mort de Camus, l'étude de ces rapports reste rare (en dehors de l'intérêt suscité par son adaptation des Démons en 1959), elle devient plus courante dès 1960. Depuis cette date chaque année apporte sinon un rapprochement réellement nouveau, du moins un rappel des liens particuliers entre les deux auteurs. Depuis le paragraphe devenu "de rigueur"<sup>3</sup> jusqu'au livre détaillé de Sturm sur les rapports entre le Sous-sol et la Chute, les rapprochements abondent.

Nous voulons tout d'abord tenter de faire ici le bilan des rapprochements effectués, avec quelques indications chronologiques. Nous adoptons pour ce recensement le schéma général choisi pour notre étude, c'est-à-dire en groupant en faisceau autour des grands titres dostoïevskiens les multiples aspects de l'oeuvre de Camus qui ont fait l'objet d'examens comparés. Dans une deuxième section nous analyserons brièvement les résultats obtenus.

1. Par exemple dans Sur les Confins de la Vie, l'Esprit de Dostoïevski - lus pendant la préparation du Mythe et de l'Homme révolté - et Dostoïevski et le problème du mal - lu à l'époque de l'Homme révolté.

2. Gallimard 1938, traduction J.Chuzeville.

3. Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (4), 1971, p.288.



L'Idiot et l'Etranger fournissent le premier rapprochement en 1947 dans un article de Sartre. Grâce à une interprétation de l'Etranger basée sur une lecture du Mythe, il fait remarquer comment l'explication donnée par Camus du prince Muichkine est aussi applicable à Meursault. Celui-ci est

"innocent comme le prince Muichkine qui 'vit dans un perpétuel présent, nuancé de sourires et d'indifférence'. Un innocent dans tous les sens du terme, un 'Idiot' aussi si vous voulez (...) un de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu. Il vit parmi les étrangers, mais pour eux aussi il est un étranger".<sup>1</sup>

En 1960 M. R.M.Albérès reprend ce rapprochement avec l'Idiot pour affirmer qu' "une bonne part du premier Camus naît du passage (...) où Muichkine évoque l'absurde lucidité du condamné à mort".<sup>2</sup> Peut-être sont-ce les implications de cette affirmation qui, en 1968, poussent M. E.Sellin à l'approfondir dans un article sur 'Meursault and Myshkin on executions...'. La juxtaposition d'un passage de chaque livre lui permet d'en faire ressortir les analogies qui indiqueraient un emprunt conscient. Il évite dans sa conclusion de trancher entre "willful imitation" et "unconscious retention".<sup>3</sup>

Dès 1948 les critiques rapprochent aussi les Démons et la Peste, sans toujours approfondir ce rapprochement, il est vrai.<sup>4</sup> En 1956 J.C.Marek publie une étude thématique comparée sur 'l'absence de Dieu et la révolte chez Camus et Dostoïevski', étude avec laquelle débute deux séries importantes de rapprochements : d'une part entre les Démons et la Peste, d'autre part entre les Frères Karamazov et la Peste. Malheureusement, une optique

1. Situations I, 'Explication de l'Etranger', Gallimard, Paris 1947, p.104.

2. Table Ronde, no.spéc. février 1960.

3. Romance Notes X no.1, Autumn 1968, pp.11-14.

4. Voir par exemple G.Jagger, Yale French Studies I no.1 1948, et M.Mohrt, *ibid.* p.117.

chrétienne semble pousser Marek à opposer les "solutions" dostoïevskiennes aux vaines tentatives de Camus de résoudre les problèmes du meurtre, du choix religieux et du christianisme lui-même.<sup>1</sup>

En 1960 M. J.Madaule prend de nouveau comme point de départ ces trois livres pour mettre en lumière une suite de grands thèmes communs : l'athéisme, l'amour des hommes, l'influence de la maladie, l'absurde,<sup>2</sup> le péché, le conflit innocence-culpabilité. Ce grand tableau brossé, Camus lui-même devient, "davantage peut-être qu'il ne l'a cru lui-même, un héros de Dostoïevski".<sup>3</sup>

En 1969 M. F.Jacobi rapproche les Démons et l'Etranger : l'emploi de paysages, la vie dans un univers sans importance, la complicité dans les mauvais traitements infligés à une personne innocente (Matriocha ou la maîtresse arabe de Raymond), les actes ignobles qui n'inspirent aucun regret. Sa conclusion est celle que nous trouvons fréquemment dans ces études comparées :

"(La) piété cosmique tient le même rôle dans l'oeuvre de Camus que la transcendance chrétienne dans les romans de Dostoïevski; de là tout ce qui les réunit et les sépare".<sup>4</sup>

Dans l'Edition Pléiade des Essais M. L.Faucon associe lui aussi les deux grandes oeuvres dostoïevskiennes :

"Ce qui fascine (Camus) chez l'auteur des Démons et des Frères Karamazov, c'est moins la complexité des personnages ou l'atrocité de l'action

1. Revue de l'Université Laval no.6, fév.1956, p.494.

2. "Ce que Dostoïevski et Camus ont de plus profondément commun" (p.130).

3. J.Madaule, 'Camus et Dostoïevski', Table Ronde no.146, fév.1960 (p.134). Voir aussi : R.Micha, 'L'agneau dans le placard', NRF - Hommage mars 1960, pour un rapprochement entre la confession de Stavroguine et celle de Clamence où l'emploi analogue de tableaux semble servir de point de départ.

4. 'La métamorphose de Meursault', Revue Romane t.IV fs.2, 1969, (p.144). Voir aussi : J.Onimus, 'La femme adultère et le ciel étoilé', Cahiers Universitaires Catholiques, oct.1959.



que l'importance accordée aux origines modernes de notre désarroi métaphysique et moral" (E. p.1411).

Consigné dans les "Commentaires" sur le Mythe de Sisyphe, ce jugement ne saurait être appliqué qu'à l'intérêt particulier dont témoignent, par exemple, les Justes ou l'Homme révolté. Ce n'est point ce Dostoievski-là qui influence le Mythe de Sisyphe ou la Peste.

En 1961 Mme. G.Brée suggère un rapprochement entre les procès de Meursault et de Dmitri Karamazov :

"Meursault's trial recalls that of Dmitri, with the two paralleled and opposed reconstructions of the crime, both related to a completely hypothetical and consistent interpretation of the character of the accused".<sup>1</sup>

En 1964 M. R.Girard y ajoute la dimension importante de l'évolution des personnages lorsqu'il écrit que

"comme Raskolnikov, comme Dmitri Karamazov, Meursault-Clémence se croit d'abord victime d'une erreur judiciaire, mais se rend finalement compte que la sentence est juste, même si les juges, pris individuellement, sont injustes".<sup>2</sup>

De même, dans son livre sur Camus M. P.Thody écrit que

"Camus' point of departure is in Dostoevsky's 'If God is dead then everything is permitted' and the nietzschean realisation that God is dead. The aim of Camus' revolt, like that of Dostoevsky's Christianity, is to show that this is not true, that values do exist".<sup>3</sup>

M. J.Onimus quant à lui met l'accent sur la dimension religieuse de l'oeuvre dostoievskienne et ses rapports avec l'idéologie camusienne. Il conclut que

1. Camus, Rutgers University Press, New Brunswick 1961 (note pp.112-3).
2. 'Camus' Stranger retried', PMLA LXXIX, Dec.1964, (p.51).
3. A.Camus - 1913-1960, Hamish Hamilton, London 1957.

"la mystique sentimentale et presque sensuelle des âmes religieuses chez le romancier russe venait confirmer Camus dans ses préventions".<sup>1</sup>

Deux études thématiques paraissent vers cette époque (1964-66) qui rapprochent les Frères Karamazov de différentes oeuvres de Camus.

M. G.Green, tout d'abord, compare la Peste et les Frères Karamazov dans une "quest for a Christian ethic of revolution". Il voit chez Dostoievski une hésitation entre la liberté et le mal, chez Camus "a dialectic of struggle rather than any stable metaphysical system". Dans le domaine politique, Dostoievski évolue vers le conservatisme, Camus vers l'incapacité de choisir.<sup>2</sup>

En 1966 M. G.G.Strem reprend ce rapprochement en analysant le thème de la révolte sociale, historique et métaphysique. Un parti-pris pro-Dostoievskien semble le pousser à minimiser le plus possible l'individualité de Camus. Il affirme alors que

"the idea of logical suicide (...) originates with Dostoievski",

ou bien que

"the thoughts expressed by Dostoievski in the Diary of a Writer gave Camus the clue to his theory of the absurd".<sup>3</sup>

- 
1. Camus, Desclée De Brouwer, Belgique 1965 (p.58). Voir aussi : R.Gay-Crosier, Les envers d'un échec, Minard, Lettres Modernes, Paris 1967, qui parle de "l'affinité élective (fondée) sur l'univers humain qui leur était commun : la souffrance, la révolte et la tendresse" p.264. A.J.Busst, 'Notes on the eccentric christology of Camus', French Studies XVI no.1, Jan.1962.
  2. 'A kingdom not of this world. A quest for a Christian ethic of revolution, with reference to the thought of Dostoevsky, Berdyaev and Camus', Stanford Honours Essays in Humanities, 8, California 1964 (p.248). Voir aussi : C.Mauriac, Hommes et idées d'aujourd'hui, A.Michel, Paris 1953; A.E. de la Maestre, 'A.Camus, pèlerin de l'absolu?', Lettres Romanes XV no.1, fév.1961; C.A.Viggiani, la Revue des Lettres Modernes 1968, p.111.
  3. 'The theme of rebellion in the works of Camus and Dostoievski', la Revue de Littérature comparée, avril-juin 1966.



Le Sous-sol et la Chute font l'objet du rapprochement le mieux connu. Un article de M. J. Bloch-Michel en 1960 affirme d'abord que

"aux yeux même non avertis du moindre linguiste, il ne fait aucun doute que l'interlocuteur de la Chute et celui du (Sous-sol) sont formellement différents..."<sup>1</sup>

Deux ans plus tard il ouvre d'utiles perspectives sur la relation entre les deux oeuvres : il y a "analogie de ton et de forme" - qui ont été trouvés par Camus dans le récit "Krotkaia", publié dans le Journal d'un Ecrivain. D'après la lecture du manuscrit, Bloch-Michel suggère que Camus a suivi le schéma tracé par Dostoïevski jusqu'au changement de ton final - qu'il modifie par la suite, comme l'indique la version publiée.<sup>2</sup>

Un article de Mme. E. Trahan élargit les rapports entre la Chute et l'univers dostoïevskien en y rapprochant le Sous-sol (pp.339 ss.), au niveau de l'intrigue comme à celui, plus important, de la structure psychologique des personnages; le Rêve d'un homme ridicule (pp.341-3), par l'aventure qui déclenche l'évolution; le Double (pp.345-6), qui fournit le moment d'extériorisation d'un état psychologique maladif. Travail riche en aperçus féconds, Trahan éclaire bien comment Clamence diffère de tous ces personnages parce que les "grandes idées" dont ils débattent ne sont que "enjoyed and exploited" par le protagoniste de la Chute.<sup>3</sup>

Paru lui aussi en 1966, un article de M. W.D. Redfern approfondit le parallélisme au niveau psychologique. Il affirme que l'homme du Sous-sol

1. 'A. Camus et la nostalgie de l'innocence', Preuves no.110, 1960.
2. 'Une littérature de l'ennui', Preuves, janvier 1962. Il revient à ce rapprochement dans Le Présent de l'indicatif, Gallimard, N.R.F., Paris 1963.
3. 'Clamence vs. Dostoïevski : An approach to la Chute', Comparative Literature, XVIII, 1966 (p.346).

"differs from Clamence only in being a social failure".<sup>1</sup> Il relève avec justesse "a suppressed idealism" et souligne une importante différence :

"the Russian is generalising, speaking of representative types of a whole generation, whereas la Chute, ambiguously it must be said, attacks this very notion of abstraction by showing Clamence the end-product of the process by which an individual man becomes a generalised abstraction".<sup>2</sup>

L'année suivante paraît un livre de M. E. Sturm qui se propose de présenter une étude détaillée et complète des rapports Sous-sol - la Chute. Prenant comme méthode la comparaison textuelle renforcée par l'étude thématique, Sturm s'efforce de démontrer que l'analogie entre les deux livres se situe essentiellement dans l'opposition entre la conscience et l'impuissance d'agir. Centrant son analyse sur la structure psychologique des personnages, Sturm isole une suite d'antithèses non résolues : inconscience-action/ conscience-inaction, amour/ haine, plaisir/ souffrance, innocence/ culpabilité. Les niveaux moral, social et métaphysique retiennent moins son attention qu'un effort pour cerner (à l'aide de textes et de définitions tirés d'ouvrages de psychologues) le genre de maladie dont souffrent les personnages. Il conclut que la seule différence "vitale" entre les deux auteurs serait le fait que

"Camus ne s'est jamais déclaré chrétien et refusait les solutions offertes par la foi, tandis que Dostoïevski s'est finalement tourné vers le mysticisme religieux alors même qu'il composait les mémoires de l'homme du Sous-sol".<sup>3</sup>

En 1968 Mme. I. Kirk revient au thème de la conscience pour l'examiner

1. 'Camus and confusion', Symposium XX no.4, Winter 1966, (p.335).
2. P.336. Voir aussi : J. Brenner, 'L'Homme du souterrain', Table Ronde, fév. 1960; S. Toenes, 'Public confession in la Chute', Contemporary Literature, Autumn 1963.
3. Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus, Nizet, Paris 1967.



sous l'aspect de la "dramatization of consciousness". La thèse de Kirk est que le Sous-sol emploie, au niveau du langage, une série de leitmotifs signifiants (lois mathématiques, volonté, désir, maladie...), tandis que la Chute évite toute formulation ouverte des thèmes, les transposant au niveau du vécu. Faisant naître eux-mêmes un doute quant à leur sincérité, les protagonistes essaient de se justifier en pratiquant l'amalgame, introduisant ainsi dans leur récit un élément de théâtralisme et de conflit.

Dans un article de 1970 Mme. C. Roberts propose de continuer l'étude comparée des deux oeuvres en traitant "certains aspects négligés par Sturm et par les autres critiques".<sup>1</sup> Mettant l'accent sur la deuxième partie du Sous-sol, elle insiste sur la possibilité de pardon, de communion entrevue puis refusée (avec Lisa), et souligne la dimension chrétienne qu'elle y découvre (toujours à travers Lisa). Pour elle, le Sous-sol est plus théâtral, la Chute plus ironique. Elle conclut que "la différence fondamentale (...) est que dans la Chute le dialogue, le tragique, l'affirmation lucide de la charité et du pardon restent implicites, alors que dans le Sous-sol ils sont explicites" (p.68).

Si les liens Sous-sol - Chute sont bien documentés, très peu de travail a été fait par contre sur l'influence possible de Crime et Châtiment, et les deux articles qui y sont consacrés ne reflètent encore que très partiellement son importance.

Ce n'est qu'en 1966 qu'apparaît le premier rapprochement : il s'agit d'une comparaison textuelle faite par M. S. Haig d'un extrait de l'Epilogue de Crime et Châtiment et d'un passage central de la "Femme adultère". Il veut

---

1. 'Camus et Dostoïevski : Comparaison structurale et thématique de la Chute de Camus et du Sous-sol de Dostoïevski', la Revue des Lettres Modernes, série A. Camus (4), 1971 (p.52).

Voir aussi : J. Sarrochi, A. Camus philosophe, P.U.F., Paris 1968.

montrer que Camus a adapté un passage important "to mark the terminus of a world vision common, to a point, to him and his Russian model".<sup>1</sup> Les analogies tracées, il conclut que

"for Dostoievski there is an epilogue, and it is a Christian one (...) In Camus this revelation is resolved in terms of man" (p.448).

En 1968 M. S.Hackel revient sur le lien entre Crime et Châtiment et l'Etranger suggéré par Girard.<sup>2</sup> Parmi les analogies il relève, au niveau formel, la méthode narrative employée; au niveau psychologique, la motivation et la réaction au meurtre. Il note ensuite une série de rapprochements entre différents personnages puis, au niveau thématique, éclaire bien le rôle de la femme et de la mère, comme aussi celui du père absent. Il conclut que l'Etranger

"appears, to a significant degree, to be both a tribute and a polemic with Dostoievski. A tribute insofar as Camus appears to have drawn on Crime and Punishment consciously or unconsciously for personalities and problems out of which to build a kind of grid for the Stranger; but a polemic, since the structure that arises on this grid belongs to a world in which Dostoievski's ultimate (overt) points of reference have no significance" (p.209).

Mentionnons pour terminer une dernière oeuvre dostoievskienne qui rappelle, pour certains critiques, l'univers de Camus. En 1958 Mme. G.Brée note que

"le joueur, of dostoievskian origin, was important for Camus in his conception of Caligula as one who gambles on an intellectual absolute".<sup>3</sup>

- 
1. 'The Epilogue of Crime and Punishment and Camus' "La Femme adultère" ' Comparative Literature Studies III no.4, 1966.
  2. Cf. 'Camus' Stranger retried'; S.Hackel, 'Raskolnikov through the looking-glass : Dostoievski and Camus' l'Etranger', Contemporary Literature, IX, 1968 (p.209).
  3. 'Camus' Caligula, evolution of a play', Symposium XII, nos.1-2, 1958,p.45.



Sans rien ajouter qui éclairerait cette impression, M. P.G.Castex y revient dans son livre sur Camus et l'Etranger en suggérant que

"peut-être se souvient-il du Joueur lorsqu'il médite si activement à son tour, en préparant Caligula et la Mort heureuse, sur la notion du jeu, explicitement présente encore dans le premier projet de l'Etranger"<sup>1</sup>

M. R.Gay-Crosier y fait allusion lui aussi lorsqu'il écrit que, "outre le peintre de paysages, c'est le joueur que (Camus) admire en Dostoievski".<sup>2</sup>

\*

Ce recensement ne permet aucun découpage révélateur quant à l'intérêt critique (livres, aspects examinés) à une époque donnée, chacun des livres ayant pu être repris à n'importe quelle époque. Par contre, l'observation des méthodes de travail employées dans les différentes études demande quelques commentaires.

Nous pouvons isoler tout d'abord trois catégories d'étude :

- 1\* celle qui traite un thème commun aux deux auteurs; révolte, révolution, conscience, nihilisme, Christianisme... Les Frères Karamazov, les Démons et la Peste forment la toile de fond de la plupart de ces études;
- 2\* celle qui trace des comparaisons textuelles - partielles ou complètes - entre deux oeuvres. Le Sous-sol et la Chute font l'objet de la majorité des comparaisons, suivis des Frères Karamazov, des Démons et de Crime et Châtiment;
- 3\* les livres ou articles au sujet non-comparatif où un rapprochement est évoqué.

La méthode la plus féconde est, sans doute, l'étude thématique, car

1. A.Camus et l'Etranger, J.Corti, Paris 1965; 3<sup>e</sup>. réimpression 1969, p.49.

2. Les envers d'un échec, note p.20.

les prolongements d'une influence à ce niveau peuvent être multiples. Ainsi, la révolte, l'absurde, le conflit innocence-culpabilité par exemple, sont autant de thèmes qui relient l'oeuvre de Camus à l'univers dostoïevskien. Néanmoins, pour éviter toute confusion entre influence réelle, précise, et donnée d'un héritage culturel commun ou simple coïncidence, le critique doit avoir recours à de solides indices documentaires ou textuels pour étayer ses rapprochements. Les Frères Karamazov et les Démons, en particulier, sont susceptibles d'être étudiés de cette façon car leur influence sur Camus a été profonde et continue.

Toutefois, force nous est de reconnaître que, dans ce domaine, nous avons souvent affaire à des comparaisons trop générales. Ceci découle, peut-être de ce que les critiques aient été surtout conscients d'un état d'esprit analogue, d'une communauté de sensibilité, qui reflètent pour eux la parenté entre Camus et Dostoïevski. Ils ont rarement tenté de cerner cet esprit ni, surtout, d'en préciser les interventions concrètes au niveau textuel.

La nature partielle de nombreux rapprochements et le fait qu'ils sont plus souvent suggérés qu'élucidés, tient peut-être à la forme choisie pour les transmettre, celle de l'article. Toutefois, ce défaut a été aggravé par une tendance à tirer des conclusions générales d'exemples limités - et qui ne pouvaient donc rendre compte efficacement de deux éléments fondamentaux des rapports de Camus avec l'oeuvre de Dostoïevski, à savoir leur complexité et, surtout, leur évolution. Il en est ainsi, par exemple, dans certaines études qui partent d'un parallélisme de détail (possession-peste, emploi de tableaux, ...) pour conclure à une influence sans commune mesure avec les indices fournis. La conclusion la plus souvent rencontrée est sans doute le rappel de l'antinomie religieuse fondamentale Camus-Dostoïevski. Mais il semblerait que ce genre de

---



conclusion fait appel à des données connues d'un état d'esprit - en passe de devenir stéréotypées - plus qu'aux résultats rigoureux mais limités d'une étude approfondie.

La comparaison textuelle s'est révélée, elle aussi, une méthode féconde et qui convainc souvent par son détail. Un plus grand recul est parfois nécessaire, pourtant, pour évaluer le parallélisme ainsi décélé en le replaçant dans un cadre plus vaste, thématique surtout. Ceci permet de faire ressortir les divergences ou convergences réelles qui, au delà des analogies superficielles, lient récepteur et émetteur.

Dernière conclusion que nous inspire le recensement effectué plus haut : dans des études détaillées et souvent très riches en rapprochements valables, très peu d'effort a été fait pour distinguer le simple emprunt de l'influence proprement dite.

Pour nous, l'emprunt est toujours limité à un contexte précis, normalement restreint, et reste sans prolongements marquants, comme c'est le cas par exemple avec le court passage de Crime et Châtiment retrouvé dans la "Femme adultère", ou bien avec l'épisode du procès de Dmitri qui semble avoir été adapté dans l'Etranger. Les analogies sont telles que l'on doit conclure à un emprunt conscient, mais dans un but limité, dans des circonstances précises.

A l'autre pôle se situe l'influence réelle, consciente ou inconsciente. Elle est normalement plus profonde, informant l'idéologie ou l'esthétique de l'auteur autant que son oeuvre; quelquefois plus continue, agissant pendant des années, soumise au flux des idées et expériences du récepteur; souvent plus diffuse, mais toujours agissante donc souvent décelable au niveau concret des textes. Citons à titre d'exemple les thèmes du dernier roman de Dostoïevski - et, en premier lieu, la croyance au "tout est permis" - qui se sont intégrés à

---

l'idéologie camusienne, résonnant par la suite à travers tout son oeuvre en de multiples modulations.

"Influences (...) happen to the writer primarily" disait Claudio Guillen.<sup>1</sup> C'est la thèse que nous défendons ici. Ainsi, tout en reconnaissant le rôle précieux de témoignage que joue un emprunt, nous tenons à maintenir une distinction nette entre les deux phénomènes dans l'analyse détaillée que nous allons entreprendre à présent.

\*

---

1. Comparative Literature, v.1, 1959, note p.182.





L'influence de Crime et Châtiment sur l'oeuvre de Camus se manifeste à deux périodes distinctes : d'abord entre 1937 et 1940, lors de la rédaction de la Mort heureuse et de l'Etranger; ensuite pendant les années '50, dans la création de la "Femme adultère", de "Retour à Tipasa" et de la Chute. Pendant la première période l'influence est capitale dans la Mort heureuse où elle conditionne aussi bien la structure du livre, par exemple, que les thèmes du crime, de sa motivation et de ses suites. Né de l'éclatement de ce premier roman, l'Etranger est moins calqué sur le roman russe : la structure et les détails romanesques doivent très peu à Crime et Châtiment, tandis que le niveau thématique y reste apparenté. Cette évolution qui éloigne l'Etranger d'une trop grande dépendance vis-à-vis Crime et Châtiment s'accompagne aussi d'une nette opposition aux conclusions de Dostoïevski qui se dessine chez Camus.

Pendant la deuxième période, le caractère des rapports Camus - Crime et Châtiment change complètement. Dans la "Femme adultère" Camus adapte un texte très bref de l'Epilogue du roman russe, l'intégrant au moment climatérique de l'aventure de son personnage. "Retour à Tipasa" reprend cette même adaptation mais, chose curieuse, l'intègre dans un essai à caractère personnel, autobiographique. Il est sans doute significatif que Camus ait choisi d'adapter un texte de Dostoïevski pour transposer une expérience vécue, mais l'opposition des deux visions du monde n'en est que plus apparente.

Dans la Chute, finalement, l'on retrouve de multiples éléments qui ont vraisemblablement leur source dans Crime et Châtiment : d'abord l'épisode de la noyade et la technique descriptive de Dostoïevski du monde urbain. Ensuite, au niveau des personnages, nous retrouvons chez Clamence les caractéristiques

---

anti-sociales de la personnalité de Raskolnikov, la technique confessionnelle de Marmeladov et la technique 'judiciaire' de Porphyre. De tels emprunts, qualitativement différents de l'influence de la première période, montreront que l'influence de Crime et Châtiment reste dynamique, tout en subissant une évolution au contact avec l'univers camusien.

---



1. Crime et Châtiment et la Mort heureuse.

Selon M. J. Sarrochi, à qui a été confiée l'Introduction de la Mort heureuse lors de sa publication aux Cahiers Albert Camus,<sup>1</sup> la rédaction de ce roman daterait de 1936-'38. Dans les Carnets de l'époque on le trouve effectivement mêlé aux notes relatives à Noces et Caligula. C'est vers mai 1938, selon toute vraisemblance, qu'il commence à se métamorphoser en l'Etranger.

Parlant de la Mort heureuse J. Sarrochi écrit que "l'invention des épisodes ou des personnages est très pauvre : le meurtre de Zagreus (est) inspiré de la Condition humaine ou de Crime et Châtiment", (p.17). Notre but ici est de montrer que l'influence dominante du roman russe s'étend bien au delà de cet épisode du meurtre. Elle est décelable, croyons-nous, dans la structure des deux romans, dans le genre de vie des protagonistes, dans la motivation et le traitement du crime et, finalement, dans l'analyse de ce qui en résulte.<sup>2</sup>

L'intrigue de la Mort heureuse se résume en quelques lignes qui rappellent de façon singulière Crime et Châtiment : un jeune homme, pauvre et intelligent, convaincu de sa propre valeur, doué d'un souverain mépris pour autrui, tue une personne qu'il juge inutile afin de lui voler l'argent qui lui permettra de satisfaire son exigence de bonheur. Ayant tué, il s'isole de tous, mais découvre enfin le bonheur, avant de mourir d'une fièvre dont les premiers effets s'étaient fait sentir immédiatement après le crime.

Le point de départ romanesque des deux oeuvres est un meurtre ou, mieux, une tentative de justification d'un meurtre, qui doit mener à une vie plus

1. Gallimard, Paris 1971.

2. La comparaison qui suit a déjà été publiée dans la Revue de Littérature Comparée, IV, 1972.

heureuse et, finalement, à une mort heureuse dans le cas de Mersault. Du point de vue formel, la Mort heureuse est écrite en grande partie à la troisième personne. Dans Crime et Châtiment Dostoïevski avait d'abord pensé tout écrire à la première personne, comme l'indique le "Journal de Raskolnikov". Il le compose finalement à la troisième personne mais, comme dans le roman de Camus, la plus grande partie de l'action sera vue à travers les yeux du héros.

Ce n'est que dans un remaniement tardif (1938) que la scène du meurtre est transférée au début du roman. A l'origine elle était placée au début de la deuxième partie, constituée ainsi : 1. Assassinat de Zagreus. 2. Fuite dans l'angoisse. 3. Retour au bonheur (Mh.p.14). Ensuite, cette scène passe à la fin de la première partie. Le temps, à l'intérieur du roman, reste ainsi linéaire; les épisodes sont donnés dans l'ordre chronologique; le rythme interne vient du contraste entre les deux parties. Or, un rythme semblable joue dans Crime et Châtiment où le meurtre, là aussi, coupe le livre en deux parties distinctes. Dans les deux romans la première partie est très courte (CC.92 pages, Mh.65), la deuxième beaucoup plus longue (CC.481 pages, Mh.110). Mais par la suite, lorsque cette scène du meurtre est transférée au début du roman, le développement chronologique de la première partie est rompu puisqu'elle se réfère à une époque déjà révolue où est explicitée progressivement la motivation du crime.

Il y a dix ans Mme. G.Brée écrivait que la Mort heureuse "traces an itinerary, a kind of pilgrim's progress, not towards the City of God, but towards death, and towards a certain kind of death which by its very nature is a commentary upon the meaning of life".<sup>1</sup> Il s'agit donc d'un but analogue à celui de Dostoïevski : Raskolnikov devait finalement atteindre cette cité de Dieu qu'est pour son créateur la foi chrétienne, et sa vie devait permettre à

---

1. Camus, Rutgers University Press, New Brunswick 1961, (revised edit.) p.67



l'écrivain d'exprimer sa propre conception du destin et de la condition humaine.

Au niveau romanesque, le genre de vie des deux personnages est très similaire. Ce sont, en effet, d'anciens étudiants qui ont dû renoncer à leurs études faute d'argent.<sup>1</sup> Cette pauvreté leur pèse mais, avant d'en venir au crime, Mersault va moins loin que Raskolnikov qui renonce à tout effort pour gagner sa vie. Logé dans une petite pièce presque démunie de meubles, Raskolnikov s'y isole volontairement, tout en déplorant combien l'âme et l'esprit "étouffent dans les pièces étroites et basses. Oh! comme je détestais ce taudis! Et cependant, je n'en voulais pas sortir, exprès!" (p.476). A son tour Mersault s'inflige "la pauvreté dans la solitude" et, quoiqu'il eût pu se loger plus confortablement, "il tenait à cet appartement et à son odeur de pauvreté" (p.41). Néanmoins, il est loin d'être aussi isolé, aussi asocial que Raskolnikov.

Ainsi est dessinée dans les deux romans la toile de fond, la vie sordide et pauvre des deux jeunes gens. Dostoïevski souligne cet aspect de l'intrigue en multipliant les scènes de misère où le héros est impliqué et qui, dans une certaine mesure, tendent à justifier à ses yeux le crime qu'il va commettre : le malheur de la famille Marmeladov, la lettre annonçant le mariage de sa soeur avec un homme riche mais peu estimé, la jeune fille ivre et le vieux débauché, le cheval abattu à coups de brancard. C'est ainsi que Dostoïevski prépare le crime sanglant de Raskolnikov qui doit permettre à celui-ci de s'évader d'un tel monde et de travailler à sa transformation.

---

1. CC.p.474; Mh.p.40.

Dans la Mort heureuse cette même préparation au crime réapparaît - en plus bref - dans la scène où Mersault passe la soirée chez Cardona qui pleure sur une photo de sa mère, morte depuis longtemps. Cette scène sordide et étouffante rappelle la technique dostoïevskienne dans ses descriptions de la vie pétersbourgeoise. Camus se sert de termes comme "chambre hideuse", "douleur de bête", "misère poisseuse", "couvertures sales et froissées", "odeur écoeurante". Il termine cette scène par l'appel d'un bateau et de la nuit "au départ et aux recommencements" (p.89). Puis s'y trouve juxtaposée la phrase "le lendemain, Mersault tuait Zagreus..." - meurtre qui lui permettra de répondre à cet appel.

Au niveau de la psychologie des personnages nous découvrons qu'une motivation identique les pousse au crime. Ils sont dominés par un amour profond de la vie, amour que l'on retrouve, d'ailleurs, chez les personnages secondaires des deux romans. Pensant au jour où il n'avait pu se suicider, Raskolnikov se demande : "l'amour de la vie était-il donc un sentiment si pressant, si difficile à vaincre ?" (p.606). Dans Camus, l'infirmier Zagreus (qui, ici comme ailleurs, ressemble à Mersault) affirme :

"On m'aide à faire mes besoins. Et après on me lave et m'essuie. Pire, je paie quelqu'un pour ça. Et bien je ne ferai jamais un geste pour abrégier une vie à laquelle je crois tant.<sup>1</sup> J'accepterais pis encore..." (p.70).

Cet attachement à la vie est le mobile profond des deux personnages dans leur recherche du bonheur. Mais Dostoïevski ajoute dans les Carnets de Crime et Châtiment :

---

1. Il pense pourtant au suicide. L'épisode avec le revolver s'inspire peut-être du Rêve d'un homme ridicule, publié dans le Journal d'un Ecrivain - cité dans le Mythe de Sisyphe p.182.



"Tous les grands hommes étaient heureux (...) Ils devaient être heureux. Un grand homme ne peut pas ne pas être heureux".<sup>1</sup>

De même, Camus fait dire à Zagreus :

"Pour un homme bien né, être heureux ça n'est jamais compliqué. Il suffit de reprendre le destin de tous, non pas avec la volonté du renoncement, (...) mais avec la volonté du bonheur" (pp.75-6).

Ainsi les deux personnages sont amenés à réfléchir sur le même problème : par quel moyen échapper au sort commun ? Et leur créateur met dans la bouche d'un autre la réponse : par l'argent. Svidrigaïlov (qui, comme il le dit, a beaucoup de choses en commun avec Raskolnikov) explique :

"Il est assez pénible à un jeune homme plein de qualités et d'un orgueil incommensurable de reconnaître qu'une somme de 3000 roubles suffirait à changer tout son avenir, et de ne pouvoir se les procurer" (p.553).

Zagreus, qui a déjà suivi le chemin qu'il indique maintenant à son 'disciple' Mersault, affirme : "avoir de l'argent, (...) c'est avoir du temps pour être heureux quand on est digne de l'être" (p.66). Ils tuent donc pour voler l'argent qui doit leur permettre de trouver le bonheur.

Mais intervient aussi dans les deux romans un mobile du crime que nous pourrions qualifier de social. En effet, les protagonistes se sentent en révolte contre l'injustice sociale qui les enferme dans la pauvreté. Raskolnikov dit :

"Je me suis représenté clair comme le jour qu'il était étrange que nul, jusqu'à présent, voyant l'absurdité des choses, n'eût osé secouer l'édifice dans ses fondements et tout détruire" (p.477).

---

1. Camus a pu connaître ce texte puisqu'il fut publié en France en 1925 et de nouveau en 1931; cf. CC.p.886.

De même, Camus faisait dire à Zagreus :

"C'est une certaine étape de notre civilisation  
qui nous met dans cet état".<sup>1</sup>

Alors, pour mener à bien cette révolte, "il , y avait aucun scrupule à avoir en ce qui concerne les moyens" (Mh.p.217). Ils tuent donc et volent parce que c'est le moyen le plus efficace - et expéditif.<sup>2</sup>

Mais dans les deux romans ces motivations (besoin d'argent, révolte, exigence du bonheur) sont nées d'un sentiment instinctif plus profond : celui de la supériorité. Raskolnikov ne cesse de se dire un Napoléon, bâtit toute une théorie sur les droits des êtres supérieurs et commet son crime pour prouver qu'il est, lui aussi, un être exceptionnel. Le même thème revient dans la Mort heureuse lorsque Zagreus déclare que "l'exigence du bonheur (est) ce qu'il y a de plus noble au coeur de l'homme" (p.76). Ce côté "héroïque" (du moins pour l'exécutant) explique l'atmosphère sacrificielle des deux meurtres.

Au niveau du crime lui-même l'on remarque tout d'abord que, dans les deux cas, le meurtre est soigneusement préparé à l'avance. Raskolnikov a préparé "depuis longtemps" un gage, le fil et l'aiguille pour faire un noeud coulant destiné à porter la hache. De plus, il sait déjà où il va se procurer cette hache et il est allé chez l'usurière pour se familiariser avec les lieux (pp.111-2). Mersault, pour sa part, a préparé une valise et des gants, a calculé l'heure où Zagreus serait seul et la façon dont il déguiserait son crime en suicide.

Lors du meurtre, une même atmosphère de rite - provoquée par la lenteur de l'acte sacrificiel lui-même - règne dans les deux récits, quoique

L. Mh.p.217. Il s'agit d'une phrase du manuscrit.

2. Ceci rappelle Caligula, conçu vers la même époque, qui met en scène les conséquences désastreuses de cette morale du sur-homme.



l'indécision de Raskolnikov, quelques secondes avant l'assassinat, n'ait pas de parallèle dans la froide assurance de Mersault.

Dans la pièce où a lieu le crime, une chaleur étouffante frappe les protagonistes (CC. p.120; Mh. p.26). Ils contemplent de façon analogue le cadavre sanglant de leur victime :

"le coup l'atteignit à la tempe (...) Le sang jaillit à flot (...) Les yeux grands ouverts semblaient prêts à sortir de leurs orbites, le front et toute la figure étaient ridés et défigurés par les dernières convulsions".

(CC. p.121)

\*

"La tête s'était rejetée sur l'épaule gauche, le corps à peine dévié. Si bien qu'on ne voyait plus Zagreus, mais seulement une énorme plaie dans son relief de cervelle, d'os et de sang".

(Mh. p.28)

Le meurtre accompli, les deux hommes s'appliquent à en effacer les traces : Raskolnikov en lavant tout ce qui était taché de sang, Mersault en déguisant le meurtre en suicide. Ensuite, ils quittent le lieu du crime avec beaucoup de sang-froid, et, une fois dehors, s'enfuient. Terrassé par la fièvre, Raskolnikov rentre chez lui, "se jeta sur son divan tout habillé et tomba dans une sorte d'inconscience qui n'était pas le sommeil" (p.131). Mersault "sentit comme un frisson de fièvre (...) Arrivé chez lui, sa valise dans un coin, il se coucha et dormit jusqu'au milieu de l'après-midi" (p.30).

Commence alors pour les protagonistes une vie nouvelle, un cheminement qui les mènera vers le salut : Raskolnikov le trouvera dans la foi, qu'il atteindra à travers l'emprisonnement et la souffrance; Mersault dans l'union avec le monde dans un ultime élan de l'être conscient, au delà de l'angoisse du voyage et de la solitude. Il est évident que le thème crime-emprisonnement-salut est repris de façon plus rigoureuse dans l'Etranger;

---

le voyage de Mersault devait, néanmoins, être le symbole d'un emprisonnement semblable. Ainsi, Camus souligne ce qui lie les deux événements : au niveau de l'intrigue d'abord, Mersault a dû s'aliter, ayant attrapé une grippe le matin du meurtre; la fièvre qui en résulte le tue finalement, liant ainsi sa mort à celle de Zagreus. Ensuite, au niveau des temps des verbes, l'imparfait traduit la continuité, reliant

"Mersault tuait Zagreus, rentrait chez lui, et  
dormait toute une après-midi. Il se réveillait  
avec la fièvre"

à "Tout justifiait le geste de Zagreus" (il s'agit de son "suicide") et à "Une semaine après, Mersault s'embarquait pour Marseille" (p.89). Le passé simple, au contraire, isole chaque événement quotidien sans importance réelle, par exemple : "il fit venir le docteur" qui "le reconnut grippé". De même, la position des phrases au passé simple entre les événements relatés à l'imparfait sert à lier le voyage au meurtre, comme chez Dostoïevski l'emprisonnement est lié au crime.

A travers le "purgatoire" du voyage Mersault revit le mythe de l'éternel retour : parti d'une vie ordinaire il s'enfonce dans la solitude et l'angoisse qui l'initient à la conscience de soi, aux exigences du bonheur, pour enfin revenir à une vie située dorénavant à un niveau plus lucide où, à tout instant, il se sent appelé par sa "vocation" du bonheur. Il s'oppose alors à Raskolnikov qui, intégré au mythe chrétien, vit une expérience que nous qualifierons de linéaire : chute, purgatoire où s'effectue la rédemption par la souffrance, vie éternelle dans l'union avec la divinité. Camus rejette alors - sans doute consciemment - le dénouement chrétien de Crime et Châtiment, reflet du christianisme mystique de Dostoïevski. Ayant cherché toute sa vie

---



"un corps de rechange au christianisme",<sup>1</sup> il rejette cette ouverture sur un monde surnaturel pour ramener son personnage à la seule vérité humaine valable: le bonheur dans l'union avec le monde, dans la réunion avec le cosmos dans la mort.

Au niveau romanesque, pourtant, la réaction des protagonistes à leur crime reste analogue. Poussés par le même sentiment de supériorité, par la même conviction qu'ils ont le devoir d'échapper par n'importe quel moyen au sort commun, ils manifestent la même indifférence envers leur victime. Dostoïevski souligne cette attitude chaque fois que Raskolnikov parle de la vieille femme. Ainsi, par exemple :

"mon crime? Quel crime? (...) Celui d'avoir tué(...) une vieille usurière nuisible à tout le monde, un vampire qui suçait le sang des malheureux" (p.581).

Ailleurs il l'appelle un simple "principe" ou un "pou". Camus évoque la même attitude lorsqu'il fait dire à Mersault, en parlant à Zagreus : "Une loque (...) Un zéro dans le monde" (p.79), ou lorsque Mersault "s'aperçut que pas une seule fois depuis Vienne il n'avait songé à Zagreus comme à l'homme qu'il avait tué de ses mains" (p.125). Il la souligne encore par le fait que Zagreus lui-même peut écrire : "Je ne supprime qu'une moitié d'homme".<sup>2</sup> Ainsi, dans les deux romans, la victime n'est pas considérée comme un être humain, égal et semblable au meurtrier.

Et pourtant, une modification importante sous-tend cette adaptation. En effet, dans la Mort heureuse l'indifférence du héros est réelle et constante, elle découle de sa vision du monde et d'autrui. Dans Crime et

1. Le Père Brückberger, 'Une image radieuse', NRF no.spéc. mars 1960, p.519.

2. Dans une lettre qu'il a préparée pour un éventuel suicide (p.27).

Châtiment, au contraire, l'indifférence qu'affiche Raskolnikov est réfléchie : elle n'est qu'une tentative supplémentaire de justifier son crime devant autrui et, plus encore, à ses propres yeux. Pour Dostoïevski, rien ne saurait justifier le meurtre d'un homme, quel qu'il soit. La position présentée par Camus dans la Mort heureuse (et, par la suite, dans l'Etranger) est plus ambiguë ...

A la suite de ce meurtre Raskolnikov se coupe des hommes. Il fait ses adieux à sa mère et à sa sœur. Venu se confesser à Sonia, perdue comme lui puisqu'elle est devenue prostituée, il déclare "Je resterai seul" (p.484). Mais cette solitude est impossible à maintenir, et c'est ainsi qu'à la fin du roman sa conversion s'annonce lorsqu'il se réintègre à la communauté humaine en se jetant aux pieds de Sonia qui la représente. De même, Mersault fuit vers Prague, renonçant à sa maîtresse et à ses amis. La solitude et le désœuvrement l'isolent. Ayant quitté Prague, il aboutit finalement à Vienne où son premier contact avec autrui depuis le meurtre sera la prostituée Helen. Il décide alors de retrouver ses amies à Alger et, à partir de ce moment, commence la découverte de la vie heureuse.

Une telle parenté entre deux oeuvres ne peut laisser de doute sur le bien-fondé d'une influence certaine, influence d'autant plus importante qu'elle s'associe ici à une première tentative romanesque. Or, si une influence n'est déterminante que lorsqu'elle éveille une potentialité - souvent encore inconsciente - chez le récepteur, alors l'influence de Crime et Châtiment sur la Mort heureuse fait tout naturellement conclure à une parenté marquée de l'univers, de la vision de Dostoïevski et de l'imagination créatrice de Camus. L'étude de l'Etranger qui suit montrera que, constante, cette influence est néanmoins loin d'être statique.

---



## 2. Crime et Châtiment et l'Etranger.

L'examen de l'Etranger révèle que l'influence du roman russe est toujours décelable, mais elle évolue au contact d'une vision personnelle plus fortement ressentie et, surtout, plus clairement exprimée. Au niveau de la structure, comme à celui des détails romanesques, une lecture comparée ne fournit plus qu'un faible écho de Crime et Châtiment. Au niveau thématique, par contre, une influence importante apparaît dans le crime, le procès et la réconciliation finale qui en découle. L'influence du roman russe s'accompagne pourtant d'une prise de position de la part de Camus qui l'oppose à la vision du romancier russe.

Certains éléments de la comparaison qui suit ont déjà été relevés par Mme. K.Gadourek<sup>1</sup>; à son étude nous ajouterons d'autres éléments et, surtout, nous essaierons d'interpréter ce matériau à la lumière de l'évolution que nous découvrons dans les rapports Camus - Crime et Châtiment.

Au niveau formel, tout d'abord, tout en gardant la structure binaire de la Mort heureuse, décalque probable de Crime et Châtiment, le déséquilibre manifeste des deux parties est remplacé par une symétrie presque parfaite.<sup>2</sup> Le crime reprend aussi sa place logique au milieu du récit, comme pour accentuer au niveau de la structure son rôle de pivot.<sup>3</sup> Comme Dostoïevski avait tenté de le faire (dans son "Journal de Raskolnikov"), le récit se fait maintenant à la première personne, permettant ainsi de rendre une subjec-

1. Les innocents et les coupables, La Haye, Mouton 1963.

2. 41 pages par partie dans l'édition de la Pléiade, 83 et 86 par partie dans l'édition Livre de Poche.

3. Le roman se décompose alors ainsi : 5 chapitres, celui du meurtre, 5 chapitres.

activité avec un minimum d'intervention de l'auteur.<sup>1</sup> L'unique point de vue narratif devenant celui du protagoniste, ceci permet de renforcer l'impression d'un individu vivant plus ou moins inconsciemment à la surface de la vie, jusqu'à ce que la rétrospection, à laquelle l'oblige l'emprisonnement et la procédure judiciaire, le fasse évoluer vers la lucidité.

Au niveau des détails romanesques, l'Etranger ne doit plus rien au roman russe, si ce n'est le rappel que, comme Raskolnikov et Mersault, le nouveau protagoniste avait été autrefois étudiant. Mais là où ses prédécesseurs avaient dû renoncer à leurs études faute d'argent (ce qui est un élément constitutif de la motivation de leur crime), la motivation de Meursault, elle, se fait moins explicite. C'est, pourtant, toujours après le changement intervenu dans sa vie qu'une évolution se fait jour au niveau conscient :

"Quand j'étais étudiant, j'avais beaucoup d'ambitions de ce genre. Mais quand j'ai dû abandonner mes études, j'ai très vite compris que tout cela était sans importance réelle" (p.1156).

De même la misère qui, dans Crime et Châtiment et la Mort heureuse, sert de justification - ou, du moins, d'explication possible - du crime, devient secondaire dans l'Etranger. Camus s'intéresse sans doute moins à la misère qu'à l'absurde de la condition humaine. L'accent se déplace donc vers l'aspect routinier de cette vie absurde. Au passage souvent cité du Mythe de Sisyphe,<sup>2</sup> répond celui-ci de l'Etranger :

1. Dostoïevski avait hésité quelque temps entre trois méthodes : narration par un auteur omniscient, par le héros sous forme de journal, par le héros sous forme de souvenirs.
2. "Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme" (pp.106-7).



"J'ai mangé très vite et j'ai pris du café.  
 Puis je suis rentré chez moi, j'ai dormi un  
 peu parce que j'avais trop bu de vin et, en  
 me réveillant, j'ai eu envie de fumer. Il  
 était tard et j'ai couru pour attraper un  
 tram. J'ai travaillé tout l'après-midi..."  
 (p.1144)

Dans le contexte du crime, la motivation de Meursault et la description du meurtre s'éloignent de Crime et Châtiment tandis que l'état psychologique du protagoniste pendant et après le meurtre reste apparenté à celui de Raskolnikov. Ainsi, le crime de Meursault est immotivé, dû au hasard, tandis que celui de la Mort heureuse est un décalque de Crime et Châtiment. De même, au lieu de l'acte sanglant du roman russe ou de la Mort heureuse, le meurtre frappe maintenant par sa propreté quasi "clinique" et par le ton objectif employé (p.1168). Pourtant, Meursault se trouve dans la même sorte d'état second que Raskolnikov puisqu'il est soumis à la violente agression du soleil. Le non-engagement du protagoniste dans les événements de sa propre vie, dans les gestes qu'il reconnaît pourtant avoir faits, apparente aussi les deux oeuvres : ne reconnaissant guère à leur victime la qualité d'être humain, les protagonistes n'éprouvent aucun remords (CC.p.581, Etr.p.1176).

L'influence du roman russe est manifeste dans le procès qui suit ce meurtre. Afin d'innocenter son personnage, Dostoïevski est amené à piper les dés en sa faveur : le bon côté de son caractère est mis en lumière, dans sa façon d'agir avec un ami et le vieux père de celui-ci, dans son courage pendant un incendie (p.598). Ensuite, les circonstances atténuantes sont soulignées : dénuement, neurasthénie, le fait qu'il se soit dénoncé. Finalement, sont cachées ses relations avec certaines personnes "de moeurs douteuses" tels Marmeladov, Sonia et Svidrigailov. Dans l'Etranger Camus agit de la même façon avec le procès de Meursault, mais alors tout le passé de celui-ci se

---

révèle défavorable puisque tout est interprété de façon à lui nuire. Ceci est d'autant plus évident que la structure même du livre permet une appréciation 'objective' des événements jugés qui peut être contrastée avec les interprétations échafaudées par les hommes de loi.<sup>1</sup>

D'ailleurs, cette situation - centrale à la compréhension de l'Etranger - peut être vue comme reflétée, de façon inversée, dans l'épisode de Crime et Châtiment où l'explication juste de Razoumikhine est repoussée parce qu'elle paraît comme "ingénieu(se) (...) Diablement ingénieu(se), trop ingénieu(se) même (...) parce que tout cela est trop bien agencé... tous ces détails s'emboîtent; on se croirait au théâtre" (p.189).

Leur procès laisse indifférents les protagonistes : Raskolnikov ne s'occupe guère des accusations dont il est l'objet; il est, au contraire, "plutôt appliqué à se charger lui-même" (p.597). Meursault donne une impression analogue de non-engagement, sinon d'indifférence, si bien qu'un critique a pu suggérer que l'impression d'objectivité qui découle de son attitude agit même en sa faveur auprès du lecteur.<sup>2</sup>

De même, en prison les protagonistes apprennent à rester insensibles (CC.p.603; Etr.p.1203), à s'habituer à un nouveau genre d'existence. Ainsi Raskolnikov se rappelle comment

"un condamné à mort disait, une heure avant son supplice, que s'il lui fallait vivre sur quelque cime, sur une roche escarpée, où il n'aurait qu'une étroite plateforme (...) entourée de précipices (...) et s'il devait rester là (...) y rester toute sa vie (...) il préférerait encore cette vie à la mort" (p.207).

Cet attachement à la vie est implicite dans ce que dit Meursault :

1. Ces derniers sont, d'ailleurs, un objet de satire dans les deux oeuvres : cf. CC.pp.593 (Ilia Petrovitch), 393 et 404 (Porphyre). Nous y reviendrons en détail en parlant des Frères Karamazov.

2. R.Champigny, Sur un héros païen, Gallimard, Paris 1959.



"J'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué" (p.1180).

Ce n'est toutefois que lorsque Meursault déverse sur l'aumônier - représentant de toutes les résignations et hypocrisies que Meursault avait toujours inconsciemment rejetées - le trop-plein de son coeur qu'il se libère complètement de son attachement à la vie, arrivant ainsi au terme d'une lente évolution dans laquelle son crime, comme celui de Raskolnikov, a joué un rôle de catalyseur.<sup>1</sup>

M. R.Kanters a dit de la Peste qu'elle "cherchait à être une fable (avec sa moralité) avant d'être un roman".<sup>2</sup> Nous pourrions étendre ce jugement à l'Etranger, comme d'ailleurs à la plupart des oeuvres camusiennes - qui mettent en scène des personnages plus ou moins mythiques, issus de sa problématique personnelle. Mais alors, quels sont les rapports de la moralité proposée avec celle de Dostoïevski dans Crime et Châtiment ?

Dans son roman l'écrivain russe décrit le chemin qui, selon sa vision du monde, constitue le fond de la condition humaine réduite à son expression la plus simple : le chemin de la souffrance régénératrice qui nous mène du mal inhérent à notre état au salut trouvé en Dieu. Pour Camus, Meursault doit être l'exemple d'une vie absurde réduite, elle aussi, à son expression la plus simple.

Plus tard, dans les Justes, il écrira : "Entre l'attentat et l'échafaud, (...) il y a toute une éternité, la seule peut-être, pour l'homme" (J.p.324).

1. En vue de cette évolution, nous ne saurions accepter le contraste suggéré par S.Hackel entre Raskolnikov dont la vie serait modifiée et Meursault pour qui ce ne serait qu'un "external change". Cf. Contemporary Literature IX no.2, Spring 1968.

2. 'La Peste', Lettres III, 2è. trim. 1949.

Or, dans l'Etranger déjà, le sujet profond du livre est précisément cette période, cette éternité où l'homme découvre sa vérité.<sup>1</sup>

La réconciliation attend Meursault, tout comme elle attendait Raskolnikov; mais alors que Dostoïevski suggère qu'à travers Sonia Raskolnikov découvrira Dieu, Camus tourne court de l'existence de Dieu<sup>2</sup> et fait entrer son personnage dans la seule vérité qu'il reconnaît, celle de l'union de l'homme avec le monde. La colère exceptionnelle de Meursault devant l'aumônier témoigne précisément du refus formel de Camus de toute solution chrétienne et, par là peut-être, manifeste son désir d'opposer son idéal à la vision de l'écrivain russe.<sup>3</sup>

C'est l'emprisonnement qui, dans les deux textes, provoque cette réconciliation puisqu'il est l'occasion de devenir enfin lucide en faisant accepter à Raskolnikov une vérité supérieure, à Meursault la fatalité. Ainsi, dans les deux récits, les auteurs proposent ce qui, pour eux, constitue la base d'une vie heureuse, et ils se servent pour ce faire du même moyen : le crime et l'emprisonnement.

D'ailleurs, la lecture comparée de l'Etranger et de ce que Dostoïevski a lui-même appelé "l'épilogue" de Crime et Châtiment révèle que ce dernier contient, "en abîme", tout le récit camusien.

A l'encontre du reste du roman l'on trouve dans l'épilogue un style

1. La structure soulignerait ceci si l'on accepte la théorie de M. B.T.Fitch selon laquelle le récit est écrit en prison, donc entre le crime et l'exécution. Cf. Narrateur et Narration dans l'Etranger d'Albert Camus, Minard, Paris 1960; 2<sup>e</sup> éd. 1968, pp.13-26.
2. Selon l'expression du Père Bruckberger dans NRF., mars 1960.
3. Dans ce contexte chrétien S.Hackel rapproche Sonia et le juge d'instruction de Camus parce qu'ils présentent un crucifix au protagoniste, parce que, pour eux, la vie n'a pas de sens sans la foi en Dieu... Cf. Contemporary Literature IX, no.2, 1968.



rapporté semblable à celui qu'emploie Camus dans de multiples passages de son récit.<sup>1</sup> Le prisonnier, réduit par sa situation même à l'inactivité, s'adonne à l'introspection et passe au crible les événements passés :

"Mais, quand il réfléchissait maintenant, dans le loisir de la captivité, à toute sa conduite passée, il était loin de la trouver aussi stupide et monstrueuse qu'elle lui avait paru à cette époque tragique de sa vie..." (CC.p.606).

Cette introspection donne lieu donc à une réinterprétation des événements vécus et à un jugement porté sur eux. Ceci devient explicite à la fin de l'Etranger, mais sous-tend les deux parties si l'on accepte que le texte a été rédigé par Meursault après un certain laps de temps<sup>2</sup>; optique qui rend compte du recul et du jugement présents dans le récit.

Raskolnikov se reproche surtout de n'avoir pu mener à bien son projet car, pour ceux qui "sont allés jusqu'au bout de leur chemin (...) leur réussite justifie leurs actes" (p.606). Mais alors, pour Camus, Dostoïevski pêche précisément en introduisant dans l'évolution de son personnage un élément étranger qui en fausse l'achèvement : le christianisme. "Arrivé au terme, le créateur choisit contre ses personnages" (MS.p.187). C'est donc par fidélité à la réalité absurde que Camus essaie dans l'Etranger de mener son personnage au terme, de "corriger" - consciemment ou inconsciemment - "l'erreur" de Dostoïevski. La fin de l'Etranger donne à Meursault précisément la justification dont rêve Raskolnikov, et que lui a refusée son créateur.

En prison Raskolnikov parle de "l'abîme effrayant, infranchissable, qui s'ouvrait entre lui et ces hommes" (ses co-détenus) (p.607). Bien sûr,

---

1. Par exemple, p.203 où le style des lettres de Sonia n'est pas très éloigné de l'aspect 'journal' de l'Etranger.

2. Cf. B.T.Fitch, Narrateur et Narration...

"il connaissait et comprenait les causes générales de ce phénomène, mais n'avait jamais supposé qu'elles fussent si fortes et si profondes "(ib). De même, dans la deuxième partie de l'Etranger, Meursault est manifestement coupé de la société officielle. Il comprend souvent intellectuellement les raisons ou attitudes d'autrui<sup>1</sup>, mais il est étonné, lui aussi, lorsqu'il sent "combien (il) étai(t) détesté par tous ces gens-là" (p.1189). Il importe peu qu'il s'agisse dans le premier cas de co-détenus, dans le deuxième de la société "officielle". Ce qui importe, au contraire, c'est l'isolement du personnage, les sentiments qu'il suscite malgré lui, qui sont ainsi mis en lumière.<sup>2</sup>

Devenant conscient du printemps, des journées claires et tièdes (p.610), Raskolnikov est enfin prêt à achever sa métamorphose. Aussi subit-il devant Sonia la dernière mutation, celle qui l'introduit à une vie nouvelle :

"Tout, jusqu'à son crime, jusqu'à l'arrêt qui le condamnait et l'envoyait en Sibérie, tout cela lui apparaissait comme un événement lointain qui ne le concernait pas" (p.612).

De même, Meursault, étendu dans sa cellule, attentif à "l'approche du soir d'été" (p.1206), arrive au terme de son évolution : après la crise (déclenchée comme chez Raskolnikov par une présence humaine, mais celle-ci antipathique), il accepte sa vie telle qu'elle est et se sent "prêt à tout revivre" (p.1210).<sup>3</sup>

Les deux livres témoignent donc d'un mouvement spirituel analogue :

1. Voir pp.1196 et 1200 par exemple.

2. Ce parallélisme est illustré par le fait qu'ils sont tous les deux accusés d'être athées (CC.p.608, Etr.p.1175), donc étrangers au monde religieux, tout comme leur crime et leur attitude les a rendus étrangers au monde social.

3. Le rôle de Sonia a inspiré à S.Hackel un rapprochement pertinent : celui du rôle de la femme et, plus particulièrement de la mère dans ces deux romans. Mais en vue de la place primordiale de la mère dans l'expérience vécue de Camus, nous voyons ici tout au plus un simple emprunt.



une acceptation du passé saisi comme totalité révolue. Mais ce mouvement est inversé : dans le cas de Raskolnikov, il s'agit de la progression du niveau rationnel où il a toujours consciemment vécu à celui du sentiment où l'être se fait plus réceptif, permettant ainsi l'ouverture à une vérité jusqu'alors insoupçonnée. Chez Meursault, au contraire, nous voyons la réalisation au niveau conscient de son union "fraternelle" avec la nature, union vécue jusqu'alors instinctivement.

Parlant des Démons Camus a écrit :

"Ce qui contredit l'absurde dans cette oeuvre,  
ce n'est pas son caractère chrétien, c'est  
l'annonce qu'elle fait de la vie future".  
(MS.p.188)

Si nous étendons cette objection à Crime et Châtiment - comme l'Epilogue nous permet de le faire - nous comprenons comment l'Etranger corrige cette "erreur" en respectant scrupuleusement les limites de l'expérience absurde telles que Camus les comprend. Peut-être est-ce pour mieux souligner cette volonté de s'opposer à la vision chrétienne qui est celle de Crime et Châtiment que l'Etranger se termine dans un face à face avec un prêtre et sa vision métaphysique.

\*

Arrivé au terme de l'examen de l'influence du roman russe sur la Mort heureuse et l'Etranger, nous voulons terminer par un rappel des deux éléments fondamentaux que nous avons voulu éclairer : l'évolution que subit cette influence et le fait qu'elle peut s'exprimer aussi bien par une attitude d'opposition de la part de Camus. Evolution puisque, tout en s'éloignant d'une influence au niveau proprement romanesque, si marquée dans le premier roman, l'Etranger s'apparente davantage au roman russe par son traitement des grands thèmes de celui-ci. Mais opposition aussi, puisque la solution

proposée par Camus rejette les données fondamentales de la vision du romancier russe : souffrance régénératrice, passage du monde naturel au monde de la foi religieuse et espoir dans une vie éternelle.

---



### 3. Crime et Châtiment et la "Femme adultère".

La "Femme adultère" est la première nouvelle d'un ensemble de sept prévu dès 1952 et qui devait former un recueil intitulé l'Exil et le Royaume. En janvier 1954 la nouvelle est encore à l'état de brouillon, mais elle a été terminée assez rapidement puisqu'elle paraît la même année à Alger aux Editions de l'Empire. Elle a été reprise dans l'Exil et le Royaume en 1957, édition Prassinos et NRF.

La signification globale du recueil est fournie par Camus dans sa Prière d'insérer (1957) : le thème qui sous-tend toutes les nouvelles est celui de l'exil dans l'absurde et du royaume qui "coïncide avec une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin" (TRN.p.2039). Mais la note dominante est pessimiste, comme le suggère cette analyse faite par R. Quilliot : "Une main anonyme a fait de l'innocent un traître et de l'hôte un étranger sur la seule terre qu'il eût aimée. Adultère, la petite Algéroise coupable de rêve, parjure le Coq. De l'équilibre à l'équivoque il n'y a qu'un pas, vite franchi. Sauf le renégat, étouffé par une poignée de sel, tous nos héros sont voués au malconfort, condamnés à vivre dans l'amour et le désespoir".<sup>1</sup>

Cette interprétation met bien en évidence la parenté qui lie l'Exil et le Royaume et la Chute dans un ensemble homogène, reflet d'une vision unique.<sup>2</sup>

Nous devons à M. S.Haig d'avoir, le premier, relever le parallélisme textuel entre le moment critique de la "Femme adultère" et un passage de

---

1. 'Un monde ambigu', Preuves no.110, avril 1960.

2. Rappelons que la Chute devait figurer dans ce recueil mais sa longueur l'en exclut. Camus l'a commencée après l'Exil, mais l'a terminée très rapidement - remettant même à plus tard la mise au point du recueil.

l'Épilogue de Crime et Châtiment<sup>1</sup>; mais avant de considérer cette comparaison textuelle, il faut d'abord situer les deux textes dans le cadre plus général dont ils font partie. Il s'agit, dans les deux livres, d'un moment analogue dans l'évolution des protagonistes : l'instant où leur est présentée une vérité nouvelle. Il y a pourtant une différence fondamentale car, si l'on peut avancer que rien dans le roman russe ne laisse prévoir la transformation soudaine de Raskolnikov qui a lieu dans l'épilogue<sup>2</sup>, dans la "Femme adultère", au contraire, l'épisode est amené progressivement, devenant ainsi partie intégrante - voire début du point culminant - du récit. Comme nous le verrons, l'expérience est préparée dès le début de la nouvelle. Celle-ci décrit le cheminement de Janine vers une expérience à caractère mystique : son "adultère" avec le monde, préparé par l'étape décisive qui nous intéresse ici, celle d'une prise de conscience de l'existence d'une dimension jusqu'alors inconnue, située au delà de son expérience passée. Cette prise de conscience est provoquée par un état momentané de réceptivité exceptionnelle devant l'étendue immense du désert.

Citons d'abord les deux textes :

"Raskolnikov sortit du hangar, s'assit sur un tas de bois amoncelé sur la berge et se mit à contempler le fleuve large et désert. De cette rive élevée, on découvrait une vaste étendue de pays. Du bord opposé et lointain arrivait un chant dont l'écho retentissait aux oreilles du prisonnier. Là, dans la steppe immense inondée de soleil, apparaissaient, ça et là, en points noirs à peine perceptibles, les tentes des nomades. Là était la liberté, là vivaient des hommes qui ne ressemblaient en rien à ceux du bagne. On eût dit que le temps s'était arrêté à l'époque d'Abraham et de ses troupeaux. Raskolnikov regardait cette lointaine vision, les yeux fixes, sans bouger... Il ne réfléchissait plus; il rêvait et contemplait, mais en même temps une inquiétude vague l'oppressait.

Tout à coup, Sonia se trouva à ses côtés (...) Elle sourit au prisonnier d'un air aimable et heureux, mais selon son habitude, ne lui tendit la main que timidement" (CC.p.611).

---

1. 'The Epilogue of Crime and Punishment and Camus' "La Femme adultère" ', Comparative Literature Studies, III no.4, 1966.

2. Qui, par sa nature même, donne l'impression d'avoir été 'ajouté'...



"De l'est à l'ouest, en effet, son regard se déplaçait lentement, sans rencontrer un seul obstacle, tout le long d'une courbe parfaite. Au-dessous d'elle, les terrasses bleues et blanches de la ville arabe se chevauchaient, ensanglantées par les taches rouge sombre des piments qui séchaient au soleil. On n'y voyait personne, mais des cours intérieures montaient, avec la fumée odorante d'un café qui grillait, des voix rieuses ou des piétinements incompréhensibles. Un peu plus loin, la palmeraie, divisée en carrés inégaux par des murs d'argile, bruissait à son sommet sous l'effet d'un vent qu'on ne sentait plus sur la terrasse. Plus loin encore, et jusqu'à l'horizon, commençait, ocre et gris, le royaume des pierres, où nulle vie n'apparaissait. A quelque distance de l'oasis seulement, près de l'oued qui, à l'occident, longeait la palmeraie, on apercevait de larges tentes noires. Tout autour, un troupeau de dromadaires immobiles, minuscules à cette distance, formait sur le sol gris les signes sombres d'une étrange écriture dont il fallait déchiffrer le sens. Au-dessus du désert, le silence était vaste comme l'espace.

Janine, appuyée de tout son corps au parapet, restait sans voix, incapable de s'arracher au vide qui s'ouvrait devant elle (...) Mais elle ne pouvait détacher ses regards de l'horizon. Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer. Dans l'après-midi qui avançait, la lumière se détendait doucement; de cristalline, elle devenait liquide. En même temps, au coeur d'une femme que le hasard seul amenait là, un noeud que les années, l'habitude et l'ennui avaient serré, se dénouait lentement. Elle regardait le campement des nomades. Elle n'avait même pas vu les hommes qui vivaient là, rien ne bougeait entre les tentes noires et, pourtant, elle ne pouvait penser qu'à eux, dont elle avait à peine connu l'existence jusqu'à ce jour. Sans maisons, coupés du monde, ils étaient une poignée à errer sur le vaste territoire qu'elle découvrait du regard (...) Depuis toujours, sur la terre sèche, raclée jusqu'à l'os, de ce pays démesuré, quelques hommes cheminaient sans trêve, qui ne possédaient rien mais ne servaient personne, seigneurs misérables et libres d'un étrange royaume. Janine ne savait pas pourquoi cette idée l'emplissait d'une tristesse si douce et si vaste qu'elle lui fermait les yeux. Elle savait seulement que ce royaume, de tout temps, lui avait été promis et que jamais, pourtant, il ne serait le sien, plus jamais, sinon à ce fugitif instant peut-être, où elle rouvrit les yeux sur le ciel soudain immobile, et sur ses flots de lumière figée, pendant que les voix qui montaient de la ville arabe se taisaient brusquement. Il lui sembla que le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourrait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son coeur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement.

Mais la lumière se mit en mouvement, le soleil, net et sans chaleur, déclina vers l'ouest (...) Un premier chien hurla, et son cri lointain monta dans l'air, devenu encore plus froid" (FA.pp.1569-71).

---

Isolons à présent, à la suite de S.Haig, les éléments qui témoignent concrètement de l'emprunt :

Crime et Châtiment

La "Femme adultère"

fleuve large et désert

oued

chant dont l'écho retentissait aux oreilles du prisonnier

les voix qui montaient de la ville arabe se taisaient

vaste étendue de pays... steppe immense

étendue sans limites... horizon immense

inondée de soleil

lumière de plus en plus vaste... flots de lumière figée

en points noirs, à peine perceptibles, les tentes des nomades

larges tentes noires... campement des nomades

là était la liberté, là vivaient des hommes qui ne ressemblaient en rien à ceux du bagne

quelques hommes (...) qui ne possédaient rien mais ne servaient personne

on eût dit que le temps s'était arrêté à l'époque d'Abraham

le cours du monde venait alors de s'arrêter... en tous lieux, désormais, la vie était suspendue

il regardait cette lointaine vision, les yeux fixes, sans bouger

elle ne pouvait détacher ses regards de l'horizon

Le parallèle est si complet que l'on doit conclure, nous semble-t-il, qu'il s'agit bien d'un emprunt conscient, soigneusement travaillé. Comme le dit Haig, "the great number of terms common to both texts (Camus' being considerably more lyric than Dostoievski's) points to a genuine borrowing rather than to a chance encounter of sensibility" (p.447). Nous devons à présent dépasser cette constatation pour montrer l'apport personnel de Camus à l'intérieur même de cet emprunt.

---



L'on remarque tout d'abord que Camus a fait éclater les quelques lignes de Dostoïevski pour les insérer dans un ensemble beaucoup plus long. L'ordre des éléments est pourtant respecté, à l'exception de la mention de l'oued (qui correspond au fleuve de Crime et Châtiment) qui est placé au milieu du texte. La palmeraie, la ville et les nomades sont alors regroupés autour de l'oued, ce qui donne l'impression d'une description objective et détaillée d'une petite ville des hauts plateaux algériens, où les divers éléments forment un tout cohérent qui tire sa raison d'être de l'existence de cette oasis.

Les deux textes peuvent se découper en deux parties : la première, description concrète, servant d'introduction à une deuxième, symbolique. Toutefois, comme nous le verrons, la conclusion de la "Femme adultère" s'oppose implicitement à celle proposée dans le roman russe.

Dans la partie concrète, ils contiennent tous les deux une description qui se fait en trois temps : le regard de Raskolnikov prend comme point de départ le fleuve, puis se déplace vers la steppe, ensuite vers les tentes des nomades. Le regard de Janine se déplace lentement : "au-dessous d'elle, les terrasses (...) de la ville arabe", puis, "un peu plus loin, la palmeraie", et finalement, "plus loin encore, et jusqu'à l'horizon (...) le royaume des pierres".

La description concrète est alors remplacée par l'emploi symbolique des nomades : associés à "l'époque d'Abraham", ils forment une "lointaine vision" - dans l'espace, mais aussi, maintenant, dans le temps. Quant à la "Femme adultère", le troupeau appartenant aux nomades devient "une étrange écriture dont il fallait déchiffrer le sens", servant ainsi de passage entre

---

les niveaux concret et symbolique. Le vide, l'horizon, le ciel lui font prendre conscience du fait que "quelque chose l'attendait". Comme dans Dostoïevski, les nomades deviennent le symbole de la liberté, lié au "royaume (qui), de tout temps, lui avait été promis", royaume réel pour les nomades, symbolique pour Janine.

La conclusion donne lieu finalement à une opposition : Raskolnikov quitte le concret, s'ouvre au monde religieux de Sonia. Alors, écrira Dostoïevski, "ici commence une autre histoire (...) celle de son passage graduel d'un monde à un autre" (p.613). Janine, au contraire, revient vers le concret, vers la ville arabe, vers son mari, car ce monde est sans issue, l'espoir dans un au-delà irrecevable.

D'autres divergences doivent aussi être mises en lumière.

La différence la plus importante est sans doute le fait qu'au niveau de la vision du monde de l'écrivain, le thème fondamental de la Nature n'a point la même fonction. On a tant écrit sur la place primordiale qu'occupe la nature dans la vie et l'oeuvre de Camus que toute nouvelle référence frise le lieu-commun. Nous ne voulons y revenir ici que pour mieux cerner, au niveau de la signification globale, le rôle et l'importance de l'emprunt en question.

Nous avons déjà mentionné le fait que Camus reproche à Dostoïevski l'absence de la Nature dans son oeuvre. Un texte de 1948 rend explicite ce reproche : "On cherche en vain les paysages dans la grande littérature européenne depuis Dostoïevski".<sup>1</sup> Il reprend cette idée en novembre 1955 dans une

---

1. "L'Exil d'Hélène", E.p.855. Le manuscrit explique en outre que "Dostoïevski, Malraux et Sartre (sont les) témoins de l'esprit historique, non du corps ou de la terre", E.p.1826.



lettre à M. I.H.Walker, à propos précisément de la "Femme adultère".<sup>1</sup>

Alors, la conscience qu'il avait de ce qu'il considérait comme une "lacune" chez Dostoïevski explique peut-être dans une certaine mesure qu'il se soit intéressé à cette page de l'auteur russe, exceptionnelle par sa rareté.

Dans le texte de Camus se sont les éléments extérieurs (désert, lumière, sons...) qui sont la véritable cause de l'expérience vécue par Janine. Le mouvement du texte lui-même en fournit une illustration dans sa progression : nature, dimension symbolique, retour à la nature. Chez Raskolnikov, au contraire, la modification est motivée uniquement par des éléments intérieurs, le monde naturel servant de simple cadre. Aussi le mouvement du texte reflète-t-il cette différence : nature, "vision", espoir surnaturel.

De plus, au niveau de la vision du monde, le thème de la dualité de la Nature, bienfaisante et hostile, fait partie de la sensibilité profonde de Camus - telle qu'elle est illustrée dans ses premiers essais ou dans cette nouvelle, par exemple - et ne doit rien à Dostoïevski chez qui la nature est soit négligée, soit décrite sous les aspects traditionnels de la Nature-Mère, Source de Vie...<sup>2</sup> Cet emprunt ne témoigne donc pas d'une influence de Dostoïevski sur la sensibilité de Camus mais, vraisemblablement, de l'adaptation d'un épisode fictif à son récit personnel.

Il faut remarquer aussi comment l'épisode de la "Femme adultère" reprend les leitmotivs de la nouvelle, et d'abord celui de la lumière. Au départ "froide, brillante, descend(ant) des puits bleus qui se creusaient dans

1. Il fait mention aussi de Malraux qui, dit-il, a le mieux cerné l'esprit contemporain. "Nous sommes tous terroristes maintenant", ajoute-t-il. Dostoïevski aussi est, pour lui, "l'écrivain qui (...) a su discerner le nihilisme contemporain", cf. Témoins nos.18-19, automne 1957; repris dans TRN.p.1887.

2. Nous pensons à l'Adolescent et, surtout, aux Frères Karamazov...

l'épaisseur des nuages" (p.1567), elle devient "de plus en plus vaste, froide et sèche" (p.1569). L'univers des sons est alors associé à cette lumière : "où chaque bruit de l'oasis leur parvenait avec une pureté distincte" (ib); puis, "comme si leur passage faisait naître sur le cristal de la lumière une onde sonore qui allait s'élargissant" (ib). Au milieu de l'épisode, "dans l'après-midi qui avançait, la lumière se détendait doucement; de cristalline, elle devenait liquide" (p.1570). Au point culminant Janine "rouvrit les yeux sur le ciel soudain immobile, et sur ses flots de lumière figée, pendant que les voix qui montaient de la ville arabe se taisaient brusquement" (ib) - nouvelle association de la lumière et des sons. De simple description chez Dostoïevski ("la steppe immense inondée de soleil" et "l'écho d'un chant lointain"), la conscience de la lumière et des sons fait partie de l'expérience même de Janine.

Deuxième thème qui a une fonction de leitmotiv dans la nouvelle et qui se retrouve dans l'épisode que nous examinons : celui de la progression du monde fermé au monde ouvert. Ainsi, au début de leur voyage, les personnages cheminent dans un monde restreint, sans horizon : au départ le paysage "étendait ses lignes droites jusqu'à des horizons rougeâtres. Mais le vent s'était levé et, peu à peu, avait avalé l'immense étendue. A partir de ce moment, les passagers n'avaient plus rien vu" (p.1560). La "brume" les isole de l'extérieur (pp.1563 et '64). Arrivés à destination, "le vent soufflait toujours, mais les murs arrêtaient les particules de sable qui n'obscurcissaient plus la lumière. Le ciel, cependant, restait couvert" (p.1564). Dans l'après-midi "le ciel se découvrait par endroits" (p.1567) et, finalement, tandis qu'ils montent l'escalier du fort, "le ciel (est) tout entier découvert" (p.1569). Ce n'est qu'alors que "l'horizon immense", "l'étendue

---



sans limites" peuvent s'offrir au regard de Janine. Il deviendra finalement un "vide qui s'ouvrait devant elle".<sup>1</sup>

Le texte de Camus contient, finalement, l'explication de la réalité à laquelle Janine s'éveille, à l'encontre de Crime et Châtiment où cette réalité n'est entrevue que dans l'épisode suivant avec Sonia. Ainsi, Camus rend d'abord explicite ce qui se passe dans l'esprit de Janine : "là-bas (...) quelque chose l'attendait..."; puis, "un noeud (...) se dénouait lentement". Alors elle sait que "ce royaume (...) lui avait été promis et que jamais pourtant il ne serait le sien (...) sinon à ce fugitif instant peut-être". Entre ces phrases Camus insère aussi l'explication du symbole des nomades, comme l'avait fait Dostoïevski.

Cette mention d'un "étrange royaume" (qui rappelle, manifestement, le titre du recueil) introduit le troisième leitmotiv de la nouvelle. D'abord un royaume "de pierres" (p.1569), il devient "l'étrange royaume" (p.1570), pour paraître enfin comme l'objet même de son désir, de cette révélation : "Elle savait seulement que ce royaume lui (était) promis". Contrastant avec son exil plus ou moins volontaire avec Marcel, ce royaume apparaît à présent comme symbole d'une autre vie, "libre et nue" (TRN.p.2039). Ce contraste sera développé, d'ailleurs, dans "Retour à Tipasa" lorsque Camus décrit le "jour (...) où, à force de raideur, plus rien n'émerveille, tout est connu, la vie se passe à recommencer. C'est le temps de l'exil, de la vie sèche, des âmes mortes. Pour revivre, il faut une grâce, l'oubli de soi ou une patrie" (E.p.871). C'est précisément un sentiment de "peine et d'émerveillement" qui envahit Janine devant son "royaume" (p.1570).

---

1. Pp. 1569-70. Le mouvement du concret au symbolique se retrouve alors ici et, comme ce fut le cas avec la lumière, l'élément purement descriptif est intégré à l'expérience de Janine, la concrétisant.

Dans son article Haig parle de la "millenary vision experienced by Raskolnikov and Janine" et qui constituerait "the revelation of another dimension of existence, an au-delà of harmony and peace into which both characters long to be reintegrated" (p.447). Nous ne pouvons accepter cette opinion puisque cette nouvelle dimension nous semble absente de l'épisode de Crime et Châtiment. Ce n'est que dans l'épisode suivant, avec Sonia, que cet au-delà chrétien apparaît. De plus, l'expérience de Janine prélude à son "adultère", c'est-à-dire à son union avec le monde lorsque, quittant symboliquement le lit de son mari, elle retourne au fort où, face au désert, s'accomplit cet "adultère".

Or, le début de la nouvelle avait déjà laissé percer le sentiment d'isolement où se débattait Janine. Elle était consciente que "sans doute (son mari) ne l'aimait pas. L'amour, même haineux, n'a pas ce visage renfrogné".<sup>1</sup> D'où l'importance et la signification de son adultère - dont Camus a accentué de plus en plus la résonance sexuelle au cours des quatre états de la nouvelle. L'amour est rendu impossible par l'incompréhension et le manque de communication.<sup>2</sup> Alors, la nature offre à Janine, fugitivement, la seule issue compatible avec la réalité humaine - à l'encontre du Christianisme que, pour Camus, Dostoïevski semble avoir 'ajouté' comme explication à Crime et Châtiment. Janine avait droit au "royaume promis", celui qui paraît à présent comme symbole d'une autre vie "libre et nue". Ce contraste entre l'exil et le royaume reviendra dans "Retour à Tipasa", associé de nouveau à l'amour.

1. P.1572. Voir aussi plus loin : "Non, il ne l'aimait pas, il avait peur de ce qui n'était pas elle, simplement" (id).
2. Voir par exemple pp.1561, '62, '64, '67, '68, '70, '71 et '72 et, en conclusion, p.1575 : "il la regarda, sans comprendre (...) 'Ce n'est rien, mon chéri, disait-elle, ce n'est rien' ".



Mais si Dostoïevski promet à son personnage la ressuscitation par l'amour (p.612) et la "régénération progressive" par la foi religieuse (p.613), Camus au contraire exclut Janine non seulement, comme le dit Haig, d'un monde au delà des "boundaries of human destiny", mais du "royaume promis" auquel elle avait droit. Aussi, Janine se "détourne" et revient "courbée" vers une existence d'exilée où elle devra "se traîner jusqu'au sommeil, jusqu'à la mort" (p.1571).

On peut alors se demander s'il ne s'agit pas ici du même processus de "correction" dont témoigne déjà l'Etranger : à travers un épisode emprunté consciemment à Dostoïevski, Camus rejette le mythe du royaume éternel et propose, au contraire, le nécessaire éveil à notre seul royaume qui est le monde. C'est à cet éveil que Janine était invitée, c'est lui qui s'oppose au sommeil et à la mort auxquels son infidélité la condamne, (p.1571).

\*

4. Crime et Châtiment et "Retour à Tipasa".

Nous avons déjà mentionné comment, dans "Retour à Tipasa", Camus développe le contraste entre l'exil et le royaume; l'essai peut même être lu comme une explication de l'expérience de Janine dans la "Femme adultère". Il est alors intéressant de découvrir que cet essai contient, lui aussi, un passage qui s'apparente au même épisode de Crime et Châtiment.

A en croire la chronologie que nous avons pu rétablir, surtout d'après les détails fournis par R.Quilliot, Camus serait retourné en Algérie en 1952. "Retour à Tipasa", vu son sujet, aurait vraisemblablement été conçu à cette époque. Il porte la date de 1953. Or, la "Femme adultère" faisait partie d'un projet de 1952 et a été écrite, dans un premier brouillon, en 1953. La rédaction des deux textes serait donc contemporaine.

Leur parenté est trop évidente pour que nous fassions plus que rappeler très brièvement leurs lignes de force communes. Le retour à Tipasa devait être pour Camus un retour vers son passé, vers "une liberté qu'(il) ne pouva(i)t oublier" (E.p.869), tout comme l'expérience de Janine est déclenchée inconsciemment à la suite du regard rétrospectif qu'elle jette sur sa vie.

Mais Camus n'atteint pas plus son passé, lors de sa première visite, que Janine n'assume le sien. Chez le créateur, "il me semblait marcher derrière quelqu'un dont j'entendais encore les pas sur les dalles et les mosaïques, mais que plus jamais je n'atteindrais" (E.p.871). Chez sa création, "dans son coeur (...) quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement" (p.1570).

Une lumière "liquide (...) éblouissante (...) vibrante" (E.p.872) remplace finalement les "averses, visqueuses à force d'épaisseur" (ib.p.869); tout comme la lumière obscurcie est remplacée par un ciel découvert qui révèle

---



à Janine d'immenses étendues, dans une lumière qui passe de "cristalline" à "liquide". Le rôle de la nature dans l'expérience vécue reste donc aussi important que dans la nouvelle, puisque la vision du monde qui informe les deux textes est la même.

C'est alors qu'est offert à Camus "ce qu'(il) étai(t) venu chercher" (E.p.872), tout comme est offert à Janine le "royaume" qu'elle désirait inconsciemment, le cherchant à son insu.

Citons à présent le texte de "Retour à Tipasa" qui recèle l'emprunt à l'oeuvre dostoïevskienne :

"Du forum jonché d'olives, on découvrait le village en contrebas. Aucun bruit n'en venait : des fumées légères montaient dans l'air limpide. La mer aussi se taisait, comme suffoquée sous la douche ininterrompue d'une lumière étincelante et froide. Venu du Chenoua, un lointain chant de coq célébrait seul la gloire fragile du jour. Du côté des ruines, aussi loin que la vue pouvait porter, on ne voyait que des pierres grêlées et des absinthes, des arbres et des colonnes parfaites dans la transparence de l'air cristallin. Il semblait que la matinée se fût fixée, le soleil arrêté pour un instant incalculable. Dans cette lumière et ce silence, des années de fureur et de nuit fondaient lentement. J'écoutais en moi un bruit presque oublié, comme si mon coeur, arrêté depuis longtemps, se remettait doucement à battre. Et maintenant éveillé, je reconnaissais un à un les bruits imperceptibles dont était fait le silence : la basse continue des oiseaux, les soupirs légers et brefs de la mer au pied des rochers, (...) les froissements des absinthes, les lézards furtifs. J'entendais cela, j'écoutais aussi les flots heureux qui montaient en moi. Il me semblait que j'étais enfin revenu au port, pour un instant au moins, et que cet instant désormais n'en finirait plus. Mais peu après, le soleil monta visiblement d'un degré dans le ciel. Un merle préluda brièvement et aussitôt, de toutes parts, des chants d'oiseaux explosèrent avec une force, une jubilation, une joyeuse discordance, un ravissement infini. La journée se remit en marche. Elle devait me porter jusqu'au soir" (RAT.p.873).

Voici à présent les éléments apparentés au texte de Crime et Châtiment :

---

Crime et Châtiment"Retour à Tipasa"

De cette rive élevée, on découvrait (...) les tentes des nomades

chant dont l'écho retentissait aux oreilles du prisonnier

inondée de soleil

on eût dit que le temps s'était arrêté à l'époque d'Abraham

steppe immense

Du forum (...) on découvrait le village en contrebas

Venu du Chenoua, un lointain chant de coq

lumière étincelante et froide

il semblait que la matinée se fût fixée, le soleil arrêté pour un instant incalculable

aussi loin que la vue pouvait porter

Cette juxtaposition permet de comprendre comment Camus adapte le texte original aux besoins de son essai. Comme dans Crime et Châtiment et la "Femme adultère", la perspective qui s'ouvre devant lui est décrite en trois temps : la mer, le Chenoua puis, point de mire de l'attention passionnée de l'auteur, les ruines de Tipasa. Le passage ne se divise plus de la même façon, pourtant, car la description reste concrète. L'attention oscille alors simplement entre cette description de la nature et un état subjectif intérieur. Toujours associés à l'élément central (nomades, ruines), sont la réalité concrète d'une vaste étendue qui s'offre aux regards, et l'impression imaginaire de la suspension du temps.

Mais si l'emprunt à Crime et Châtiment semble surtout fournir quelques points de repère qui aident à structurer une expérience personnelle, le moment critique doit autant à l'adaptation du texte de la "Femme adultère".

Juxtaposons tout d'abord quelques exemples :

---



"Femme adultère"<sup>1</sup>

## "Retour à Tipasa"

au-dessous d'elle (...) la ville  
arabe

les voix se taisaient

lumière figée

le cours du monde venait de  
s'arrêter

étendue sans limites (...) ~  
horizon immense

au coeur (...) un noeud se  
dénouait lentement

un premier chien hurla

la lumière se mit en mouve- ~  
ment, le soleil déclina vers  
l'ouest

le village en contrebass

la mer se taisait

lumière étincelante et froide

( il semblait que la matinée se fût  
( fixée, le soleil arrêté...

( aussi loin que la vue pouvait por-  
( ter

mon coeur, arrêté depuis longtemps,  
se remettait doucement à battre

( un merle préluda

( le soleil monta visiblement d'un  
( degré dans le ciel (...) La journée  
( se remit en marche.

Cette comparaison révèle que, dans les deux textes, le passage descrip-  
tif du roman russe, reflet ou cadre d'une rêverie indéfinie, introduction à la  
transformation qui le suit, devient porteur d'une expérience exceptionnelle,  
médiatisée dans les deux cas par la nature, l'univers de la lumière et des  
sons. "Les années de fureur et de nuit"<sup>2</sup> se fondaient lentement", cédant  
devant "les flots heureux qui montaient en (lui)" (RAT.p.873).<sup>3</sup>

Comme Janine ne possédait son royaume que pour un "fugitif instant",  
finalement interrompu par "la lumière (qui) se mit en mouvement..." (p.1570),

- 
1. Nous rapprochons les éléments suivant l'ordre de la "Femme adultère"; le  
sigle ~ indiquera les éléments du "Retour" où l'ordre est différent.
  2. Qui contrastent évidemment avec le silence et la lumière.
  3. RAT.p.873. Rappel de "l'eau de la nuit (qui) commença d'emplir Janine, sub-  
mergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en  
flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements" (FA.p.1575).

Camus se croit "revenu au port, pour un instant au moins" - expérience interrompue lorsque, peu après, "le soleil monta visiblement d'un degré dans le ciel" (RAT.p.873).

Le mouvement de la lumière est de nouveau associé à l'univers des sons: dans la "Femme adultère" "un premier chien hurle" (p.1570); dans "Retour à Tipasa" un "merle préluda" (p.873).

Au niveau textuel le passage de "Retour à Tipasa" semble donc plus proche de la "Femme adultère" que de Crime et Châtiment. Il reste apparenté au roman russe, pourtant, au niveau thématique. En effet, dans Dostoïevski, l'épisode avec Raskolnikov se présente comme un instant figé qui précède l'instant où l'individu prisonnier de son passé, bascule dans l'amour vivifiant. Or, la "Femme adultère" et "Retour à Tipasa" présentent tous deux des modulations<sup>1</sup> de ce thème, la première négative, la deuxième positive.

Nous avons déjà vu comment la conscience de n'être pas aimée est toujours présente à l'esprit de Janine. Il est donc significatif que l'épisode de son adultère soit encadré par deux références à son mari : elle quitte d'abord son lit pour retrouver le désert; son adultère accompli, elle revient dans sa chambre où Marcel "la regarda, sans comprendre". Janine avait droit au "royaume promis", mais son adultère est son infidélité envers ses semblables car "elle voulait être délivrée, même si Marcel, même si les autres ne l'étaient jamais" (p.1573). Dans "Retour à Tipasa", au contraire, l'expérience de Camus lui permet de rassasier "les deux soifs qu'on ne peut tromper longtemps sans que l'être se dessèche, je veux dire aimer et admirer" (p.873). Au lieu d'abandonner la réalité, même "terroriste", Camus puise dans cette communion

---

1. Terme que nous empruntons à M. J-P.Wéber.



avec la nature la force de "retrouver l'Europe et ses luttes" (p.874). Son expérience est donc source d'amour fraternel.

Au delà des analogies textuelles, ces trois passages recèlent donc des divergences certaines. Pour Dostoievski l'amour annonce "l'aube d'une vie nouvelle, celle d'une résurrection", mais que le romancier fausse, selon Camus, en lui donnant par la suite des prolongements religieux ou métaphysiques. Dans la "Femme adultère" la vision reste passagère et, surtout, stérile. Dans "Retour à Tipasa", au contraire, elle se mue en source de constance, de force dans la lutte et de fidélité aux limites de l'homme :

"J'ai quitté de nouveau Tipasa, j'ai retrouvé  
l'Europe et ses luttes. Mais le souvenir de  
cette journée me soutient encore" (p.874).

L'évolution de ces trois textes se résume donc dans un triptyque cohérent : infidélité - stérilité - fidélité. L'anthropocentrisme de la "Femme adultère" "corrige" le saut métaphysique qui fausse, selon Camus, la fin de Crime et Châtiment. L'engagement impliqué dans "Retour à Tipasa" nuance ce que la "Femme adultère" avait de stérile.

\*

5. Crime et Châtiment et la Chute.

1 La Chute "n'était à l'origine qu'une longue nouvelle destinée à paraître au mois de janvier prochain dans un recueil qui aura pour titre l'Exil et le Royaume. Mais je me suis laissé emporter par mon propos..."<sup>1</sup>  
Vu l'influence de Crime et Châtiment sur la "Femme adultère", autre nouvelle de ce recueil, et sur "Retour à Tipasa", essai écrit à la même époque, une lecture comparée du roman russe et de la Chute semblait, de prime abord, indiquée.

Cette lecture révèle, en effet, une série d'influences ; au niveau des épisodes romanesques, tout d'abord, avec la scène de la noyade ; au niveau de la technique descriptive employée, ensuite, puisque la ville d'Amsterdam et, surtout, la scène dans la chambre de Clamence ressemblent à Petersbourg et à la chambre de Raskolnikov ; dans le traitement des personnages, finalement, car Raskolnikov, Marmeladov et Porphyre ajoutent tous à la complexité du protagoniste camusien.

En ce qui concerne l'épisode de la noyade - qui est centrale à la Chute puisqu'elle paraît comme la cause des changements profonds qui se produisent chez le personnage - le parallèle suivant peut être établi :

Crime et Châtiment (pp.218-9)

Une femme coiffée d'un fichu ; elle avait le visage jaune, allongé, mais bouffi par l'ivresse.

la Chute (p.1511)

Une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque...

---

1. Camus dans le Monde, le 31 août 1956.



Crime et Châtiment

L'eau sale bouillonna et recouvrit un moment la noyée, mais bientôt elle surnagea et fut doucement emportée par le courant.

Raskolnikov contemplait la scène avec une étrange sensation d'indifférence et une sorte d'hébétément. Il se sentait dégoûté.

la Chute

Le bruit qui, malgré la distance, me parut formidable (...) d'un corps qui s'abat sur l'eau (...) Presque aussitôt j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve...

Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps.

Le parallèle se situe tout d'abord au niveau du traitement de la scène : déroulement analogue des événements; ressemblances marquées dans les détails objectifs décrits : vêtements, aspect physique, chute dans l'eau, le corps emporté par le courant; conclusion analogue de la scène par la description de l'état intérieur de l'homme qui en est le spectateur.

Au delà de ces analogies, pourtant, le texte de la Chute se différencie de sa 'source', s'adaptant aux exigences du récit dont il fait partie. Ainsi, dans la Chute, la scène se passe la nuit, elle est donc d'un impressionnisme avant tout auditif, qui contraste avec la scène visuelle du roman russe. Plus important, tandis que Raskolnikov sait que la femme se noie mais ne ressent que du dégoût, l'événement est immédiatement analysé par Clémence qui, quoique hésitant sur la signification réelle à lui donner, reconnaît néanmoins (plus ou moins indirectement) sa faiblesse (lâcheté ?).

Ces scènes éclairent la différence d'intention des deux auteurs, pour autant qu'on puisse la cerner : pour Dostoïevski il s'agit de rendre encore plus évident l'état anormal de son héros, état dont il parle explicitement au début de l'épisode :

"Enfin des cercles rouges se mirent à danser devant ses yeux, les maisons, les passants, les quais commencèrent à tourner et à danser autour de lui" (p.218).

Camus, au contraire, décrit ici l'événement central de la vie de son personnage qui garde toute sa lucidité - moment critique donc, porteur d'un germe de métamorphose.

Une analogie importante apparaît aussi au niveau des techniques employées dans la description des villes et du genre de vie des personnages. Le climat dépeint est analogue, les éléments de la description (rues, passants, fleuve/canaux, quais) laissant une même impression d'un monde sordide, étouffant, grouillant et qui, surtout, a un rôle actif dans le déroulement de l'action. Le caractère "dostoïevskien" de la Chute est d'autant plus frappant qu'il fait figure d'exception dans l'oeuvre de Camus.

Au niveau personnel, les deux hommes vivent dans un grand dénuement, (accepté difficilement par Raskolnikov, choisi librement par Clamence), et ce dénuement explique l'emploi d'une image analogue qui frappe dans les deux récits : celle de la chambre qui ressemble à un cercueil.<sup>1</sup> Le caractère dostoïevskien du décor augmente dans la Chute à mesure que Clamence devient plus exalté, plus maladif, culminant enfin dans sa chambre-cercueil. La fièvre, la nudité de la pièce, le complexe du verrou, l'objet volé caché, la fatigue, l'agitation, tout concourt pour faire de cette scène la réplique de la situation de Raskolnikov dans sa chambre.<sup>2</sup> Cette chambre, qui servait de refuge aux protagonistes, devient maintenant le décor de leur déconfiture progressive lorsqu'ils sont obligés d'y recevoir autrui. Elle <sup>a</sup>ressemble, concentre et magnifie les forces contradictoires en et autour d'eux; plus qu'un décor, elle

---

1. CC.pp.67 et 281; Ch.pp.1537 et '8.

2. Cf. CC.pp.161, '66, 293, 133, 247, 172 et 201.



elle est un facteur actif dans leur ultime échec.<sup>1</sup>

Cette analogie est telle que nous croyons decoir conclure à une adaptation consciente. La technique descriptive dostoievskienne répondait aux besoins propres de la Chute où elle accompagne, en l'éclairant, l'évolution de Clamence vers le délire et l'échec, implicite dans le rire de son interlocuteur<sup>2</sup>, et dans son propre besoin de tout recommencer.

Au niveau thématique deux éléments du protagoniste de la Chute s'apparentent au Raskolnikov de Crime et Châtiment. Nous découvrons tout d'abord une préoccupation constante de Camus à cette époque : la "sècheresse" qui résulte de la haine, de la nuit, du manque d'amour.<sup>3</sup> L'homme terroriste<sup>4</sup> vit "le temps de l'exil, de la vie sèche, des âmes mortes" (RAT.p.871).Telle est déjà la situation de Raskolnikov qui connaît une dualité que nous retrouvons chez Clamence : fuyant la société des hommes (dans le cas de Clamence, après ses découvertes sur lui-même), qu'il est incapable d'accepter comme ses "semblables", il témoigne en même temps d'un besoin de contact avec autrui.<sup>5</sup> Il ne sera sauvé, d'ailleurs, que lorsqu'il aura accepté autrui et l'amour (représentés par Sonia, la prostituée). Clamence laisse percer dans son monologue son besoin de sympathie : ironique, il dit ne pouvoir lutter "contre

1. Lorsque Porphyre rend visite à Raskolnikov (pp.507-22) et Clamence reçoit son interlocuteur chez lui (pp.1537-51).

2. Qui n'est pas sans rappeler le rire fréquent de Porphyre.

3. RAT. : "rides" (870), "raideur" (871), "décharnement" (873), "justice sèche" (874) - tous ces termes traduisent cette sècheresse.

4. Cf. p.86.

5. Cf. Evdokimov, Dostoievski et le Problème du Mal, Imprimeries Réunies, Valence 1942, p.209. Motchoulski, Dostoievski, Payot, Paris 1963, p.248. N.Sarraute, L'Ere du Soupçon, Gallimard, Paris 1956, p.43.

cette pente de nature qui (le) porte irrésistiblement à la sympathie"

(p.1481). Plus tard, explicite :

"... j'ai besoin de votre sympathie. Je vois que cette déclaration vous étonne. N'avez-vous jamais eu subitement besoin de sympathie, de secours, d'amitié ? Oui, bien sûr. Moi, j'ai appris à me contenter de la sympathie"  
(p.1491).

Ce côté de la nature des protagonistes est pourtant compromis par d'autres penchants, moins sociaux. Tout d'abord, ils sont tous deux coupables de la mort d'une femme et de vol. Raskolnikov tue l'usurière et sa soeur, Clamence laisse se noyer une jeune femme - et laisse mourir un camarade dans un camp de prisonniers en Afrique du Nord. Raskolnikov emporte tout ce qu'il trouve de chez sa victime. le cache dans sa chambre, puis dans une cour. Clamence se rend complice d'un vol par le recel de la toile des "Juges intègres". Le fait qu'il s'agit chez le Russe d'actes positifs, chez Clamence de crimes par défaut et complicité, importe alors peu à ce niveau - tout en laissant prévoir une différence au niveau de l'intention des auteurs.

Ensuite, ils ressentent tous deux comme facteur central de leur motivation le besoin de domination. Raskolnikov se considère comme un homme supérieur, un Napoléon; aussi croit-il avoir le droit de mépriser, de tromper et, finalement, même de tuer autrui. Sa profession de foi est :

"la liberté et la puissance la puissance surtout  
... la domination sur toutes les créatures  
tremblantes. Oui, dominer toute la fourmilière  
... voilà le but" (p.384).

Clamence, non moins explicite, se fait juge-pénitent, profession dans laquelle, dit-il, "j'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d'où je peux juger tout le monde".<sup>1</sup>

---

1. Ch.p.1548. Attrait pour les hauteurs qui rappelle "Erostrate" de J-P.Sartre de même que Julien Sorel. Voir L.Lesage, *French Review* 23 no.6, 1950; G.Sandstrom, *Modern Fiction Studies* X no.3, Autumn 1964.



Mais pour mieux dominer autrui il faut évidemment ruser avec lui et le tromper. Ces protagonistes le font, quoique le comportement de Raskolnikov soit compliqué par une motivation bien plus grossière : celle de cacher son crime.<sup>1</sup> Ils vivent ce comportement jusqu'à la névrose, image tordue et malade de la condition moderne. S'ils se confessent (jusqu'à la dernière, véritable confession de Raskolnikov) c'est pour aveugler; s'ils conseillent ou guident, c'est pour tromper. Aussi ont-ils remplacé tous deux le dialogue par le communiqué (Ch.p.1499).

Le manque de sincérité dans les rapports interindividuels et le refus de la réciprocité qui devrait régir de tels rapports n'ont toutefois pas la même importance dans les deux romans. Secondaires dans Crime et Châtiment, ils occupent au contraire une place centrale dans la Chute puisqu'ils influent sur la réalité même du personnage. Clamence n'existe pour le lecteur que d'après ce qu'il dit; il se parle et se crée.<sup>2</sup> Le doute éveillé chez le lecteur quant à la sincérité de Clamence ne peut donc être dissipé puisqu'on n'a d'autre portrait de Clamence que celui qu'il trace lui-même. Nul repère ne permet au lecteur de juger si ce portrait est juste ou faux. Au contraire, plus Clamence lui-même met en doute la véracité de ses propres paroles, moins le lecteur peut le juger. Une telle complexité ne figure point dans le roman de forme traditionnelle qu'est Crime et Châtiment, mais se rapproche du Sous-sol, par exemple, comme nous le verrons plus loin.

1. Plus grossière lorsqu'on la compare à celle de Clamence - qui n'agit que pour se cacher aux autres.
2. Voir B.T.Fitch, 'Une voix qui se parle, qui nous parle, que nous parlons. Ou l'espace théâtral de la Chute', la Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (3), 1970.

Dans "l'Exil d'Hélène" (1948) Camus écrit :

"Pareils à ces bouffons de Dostoïevski qui se vantent de tout, montent aux étoiles et finissent par étaler leur honte dans le premier lieu public, nous manquons seulement de la fierté de l'homme qui est fidèle à ses limites, amour clairvoyant de sa condition"  
(E.p.856).

Marmeladov, personnage secondaire de Crime et Châtiment, est l'un des bouffons les mieux connus et qui, comme Camus l'a compris, ont un aspect ridicule et comique, mais qui réussit mal à cacher leur tragédie profonde. Le personnage tragi-comique que Camus met en scène dans la Chute doit beaucoup à ce modèle russe, nous semble-t-il.

Peut-être cette dette est-elle déjà indiquée par le fait qu'en 1953 Camus avait pensé donner à l'oeuvre qu'il préparait le titre "Le Pilon" (TRN.p.2010), car ce titre rappelle étrangement une phrase de Marmeladov qui explique son comportement :

"Monsieur, sur votre visage je lis une certaine souffrance. C'est pourquoi je ne m'expose pas au pilori mais je parle à vous seul" (CC.p.705).

La première analogie concrète qui apparente Clamence à Marmeladov se situe au niveau de la situation des deux épisodes : les personnages abordent un inconnu dans un bar peu reluisant. Plus important, une comparaison textuelle révèle que le langage employé ne diffère que de peu d'un roman à l'autre :

---



Marmeladov

Clamence

Oserai-je, Monsieur, m'adresser à vous pour engager une conversation des plus convenables ?

Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ?

Me permettez-vous, Monsieur ?

Puis-je, Monsieur, engager avec vous une conversation convenable ?<sup>1</sup>

Le fait qu'ils soient bien reçus provient sans doute dans une large mesure de ce que l'on peut avec justesse considérer comme l'état d'esprit inhabituel de leur interlocuteur. Raskolnikov, essayant de fuir les pensées qui le poursuivent depuis plus d'un mois, éprouve tout à coup "le besoin de se re-tremper, même une minute, dans un autre monde" (p.48), celui des êtres humains vers lesquels "il se sentit tout à coup attiré" (id). Le Français du bar Le Mexico-City est seul dans un pays dont il ne connaît pas la langue. Ils ressentent donc tous deux le besoin d'entrer en contact avec d'autres hommes.

Une fois bien reçus, les protagonistes s'installent à côté de leurs interlocuteurs :

"Mais permettez... Il se souleva, prit son verre et alla s'asseoir près du jeune homme"  
(CC.p.49)

"Mais je me retire (...)  
J'installerai donc mon verre  
auprès du vôtre"  
(Ch.p.1477)

Installés, les deux hommes se présentent, donnant d'abord leur titre ou profession, ensuite leur nom :

"Je suis d'ailleurs conseiller titulaire : Marmeladov, tel est mon nom, conseiller titulaire"  
(id).

"Si vous voulez le savoir, j'étais avocat avant de venir ici. Maintenant, je suis juge-pénitent. Mais permettez-moi de me présenter : Jean-Baptiste Clamence"  
(Ch.pp.1479-80).

---

1. CC.p.49, Carnets de CC.pp.699 et 700; Ch.p.1477.

Ensuite ils demandent, curieux :

"Puis-je vous demander si vous faites  
partie de l'administration?" (id)

"Vous êtes sans doute dans les  
affaires?" (Ch.p.1480).

Ainsi donc, non seulement les circonstances des deux rencontres sont semblables (ce qui en soi n'a peut-être rien d'étonnant), mais le traitement romanesque de la scène, au niveau du déroulement des événements et même du vocabulaire, est analogue.

Au niveau formel les deux écrivains se servent d'un même moyen pour lier conversation et impression de monologue : chacun fait poser par son personnage de multiples questions dont il interrompt sans se gêner les réponses à peine ébauchées.<sup>1</sup> Ou bien il rapporte, reprend ou interprète les réponses. Il faut noter, d'ailleurs, que dans les premiers cahiers de Crime et Châtiment (pp.699-716), l'impression de monologue qui découle de la structure de la Chute est encore plus proche de celle que donne le récit de Dostoïevski. Tantôt les réponses de Raskolnikov ne sont formées que de deux ou trois mots, tantôt il ne s'agit que d'une question de pure forme. Ailleurs, Marmeladov interprète l'expression physionomique de son interlocuteur - ce qui pousse Raskolnikov à conclure que Marmeladov a "l'habitude de ces monologues extraordinaires" (p.701). Telle est bien l'impression que donne le monologue de Clamence, avant même que celui-ci l'ait reconnue explicitement.

Au niveau des détails concernant les deux personnages plusieurs analogies s'imposent.

D'abord Clamence ressemble à Marmeladov par l'impression qu'il donne

---

1. Voir R.Girard, 'Camus' Stranger retried', PMLA 79, December 1964;  
A.Abbou, 'Structures superficielles du discours', Revue des Lettres Modernes,  
série A.Camus (3), 1970.



(et qu'il rend explicite, d'ailleurs) d'avoir connu des temps meilleurs.

Marmeladov "portait un vieux frac tout déchiré, qui avait perdu ses boutons (...). Comme tous les fonctionnaires, il ne portait pas la barbe mais il ne s'était pas rasé depuis longtemps" (p.49). Clamence, lui, ironise : "le chameau qui a fourni le poil de mon pardessus souffrait sans doute de la gale; en revanche, j'ai les ongles faits" (p.1480).

Ils affectionnent et emploient volontiers un beau langage : Dostoievski dit de Marmeladov qu'il emploie un "langage ampoulé" et qu'il parlait "avec aisance et vivacité" (p.49). Camus fait dire à Clamence : "si l'on en juge par la conversation, il faut me consentir un peu de raffinement", et il parle de ses "bonnes manières et (son) beau langage" (p.1480).

La présence du patron du bar fournit un autre élément analogue. La description de Dostoievski donne l'impression d'un homme énorme, menaçant, fermé et pourtant digne dans son étrangeté même. Marmeladov, nous dit le romancier russe, le considérait avec "un air d'ennui, avec une sorte de mépris hautain" (p.48). Quant à Clamence, il appelle le patron du bar "l'estimable gorille" et parle du "mutisme assourdissant des grands animaux" (p.1477). On comprend vite que le mépris n'est pas limité au patron du bar...

Au niveau thématique, le besoin de contact avec autrui, déjà relevé chez Raskolnikov, apparente aussi Marmeladov et Clamence - lié cette fois à leur habitude de s'accrocher aux autres pour se "confesser". Dostoievski parle de "l'habitude des bavardages de cabaret avec des inconnus, qui prend le caractère d'un véritable besoin, surtout chez certains ivrognes quand ils se voient jugés sévèrement chez eux et même maltraités".<sup>1</sup> Clamence, lui, affirme avoir

---

1. CC.p.50. C'est nous qui soulignons cette idée du jugement comme source possible de leur manie.

besoin de ce comportement : "dès ce soir (...) je recommencerais. Je ne puis m'en passer" (p.1549).

De plus, ils se fient tous les deux ou, plus précisément, font semblant de se fier instinctivement à autrui :

"Malgré la simplicité de votre mise, mon expérience devine en vous un homme instruit et non un pilier de cabaret"  
(CC.p.49)

"Je suis renseigné, moi aussi, et pourtant, je me confie à vous, sans précautions, sur votre seule mine"  
(Ch.p.1480)

Mais ce contact avec autrui est de nouveau compromis par le mensonge qui invalide rétrospectivement ce qu'ils ont dit.

"Au bout d'un instant - écrit Dostoïevski - son visage parut transformé; il regarda Raskolnikov avec une sorte de malice voulue et de cynisme joué..." (p.60).

Clamence, à son tour, prend plaisir à dérouter son interlocuteur en admettant ouvertement fausseté et mensonge :

"Il est bien difficile de démêler le vrai du faux dans ce que je raconte. Je confesse que vous avez raison" (p.1537).

Il dépasse Marmeladov, pourtant, dans le fait qu'il se laisse peut-être prendre à ses propres mensonges.

Au delà de ce thème une analogie plus importante lie les deux personnages : au point culminant de leur "confession", ils opèrent une volte-face inattendue. L'abaissement de soi poursuivi jusqu'alors avec tant d'acharnement se métamorphose en moyen de se montrer supérieur à leur interlocuteur. L'échec de Marmeladov est aussi manifeste que celui de l'homme du Sous-sol.

Cet abaissement entraîne une même jouissance dans la souffrance (qui est, elle aussi, plus frappante chez l'homme du Sous-sol), quoique moins évidente chez Clamence; et une même solitude :

---



"Comprenez-vous, comprenez-vous bien, Monsieur, ce que cela signifie n'avoir plus où aller?"  
(CC.p.54)

"Ah! mon ami, savez-vous ce qu'est la créature solitaire errant dans les grandes villes?" (Ch.p.1536).

Au sommet de son exaltation Marmeladov fait appel à l'exemple du Christ crucifié : "Il n'y a pas lieu de me plaindre, il faut me crucifier, me mettre en croix et non pas me plaindre" (p.61). Clamence, au contraire, condamne précisément ceux qui "grimpent maintenant sur la croix seulement pour qu'on les voie de plus loin, même s'il faut pour cela piétiner un peu celui qui s'y trouve depuis si longtemps" (p.1534).

La différence fondamentale qui continue à opposer Camus à Dostoïevski réapparaît alors clairement ici. Marmeladov proclame que "nous ne serons pris en pitié que par Celui qui a eu pitié de tous les hommes" (p.61). Clamence, au contraire, tout en étant d'accord que le Christ pardonne et ne condamne pas (p.1534), met l'accent sur le seul jugement qui importe réellement, celui d'autrui. Aussi attend-il sans peur le Jugement Dernier qu'évoque Marmeladov, car il a connu "ce qu'il y avait de pire, qui est le jugement des hommes" (p.1532); ils ont "le pardon à la bouche et la sentence au coeur" (p.1535).

Ainsi Camus oppose encore une fois sa vision personnelle à la croyance de Dostoïevski. Adaptant volontiers la situation, les thèmes de Raskolnikov ou de Marmeladov, il exclut toujours la dimension métaphysique de ceux-ci. Aussi pervertie que soit son attitude personnelle, Clamence reste néanmoins fidèle aux limites de la condition humaine, refusant pour cela toute solution, tout espoir faciles. La fin des deux entretiens contient peut-être le symbole des deux positions en présence : les hommes s'en vont, Marmeladov aidé par Raskolnikov à rentrer chez lui, Clamence (dans une position de force) aidant au contraire son compagnon à retrouver le chemin de son hôtel.

---

## 3 Porphyre et Clamence.

Le juge d'instruction Porphyre nous semble fournir le modèle d'une dimension capitale de la Chute, celle de la fonction et, plus précisément, de la technique du "juge-pénitent".

Dans trois chapitres très denses<sup>1</sup> Porphyre, employant une technique précise et éprouvée, mène Raskolnikov de la certitude et la révolte hautaine à la confession. La même technique est employée dans la Chute par Clamence qui veut amener son interlocuteur à se confesser. Elle s'insère alors dans une structure plus complexe puisque Clamence est juge et partie : sa technique semble donc opérer contre lui. Ce n'est que vers la fin de l'oeuvre qu'une volte-face (d'ailleurs habilement préparée) révèle l'interlocuteur comme véritable objet du procédé employé.

L'entrée en scène de Porphyre est sans analogie dans la Chute puisque, dans le roman russe, l'attention est centrée sur Raskolnikov qui joue, calcule et trompe, suivant un dessein établi à l'avance. Ainsi "l'attention extraordinaire" de Porphyre (p.301), son ton "officiel" qui devient "moqueur" puis "railleur" (p.304), de même que son clin d'oeil (p.302) ne sont réels que si l'on accepte l'interprétation forcément tendancieuse de Raskolnikov. Ce n'est qu'à la fin de l'interview que le piège tendu à Raskolnikov justifie rétrospectivement son interprétation (p.320).

Le jeu de Porphyre devient alors plus nuancé puisqu'il doit être déchiffré par sa victime - et par le lecteur. Une certaine ressemblance existe, pourtant, entre les deux oeuvres, puisque la conversation de Clamence laisse

---

1.III, 5 pp.299-320; IV, 5 pp.386-406; VI, 2 pp.507-522.



flotter une atmosphère de doute quant à la véracité de ses paroles.<sup>1</sup> Le mystère devient un peu plus explicite à la fin du premier chapitre avec son vœu de ne jamais passer un pont la nuit (p.1483). L'impression laissée alors par les deux récits se résume dans cette phrase de Raskolnikov : "Ils ne disent rien que d'ordinaire, mais on sent derrière chacune de leurs paroles..." (p.306).

Porphyre donne une ébauche de sa technique lors de son deuxième entretien avec Raskolnikov : il admet qu'il laisse en liberté son suspect parce que l'arrêter serait lui fournir "un point d'appui moral" (p.393). De la même façon, Clamence n'accuse que lui-même, laissant donc à son interlocuteur sa confiance en soi inentamée. De plus, ce point d'appui moral fourni au criminel s'apparente à la situation de Clamence lui-même qui, d'après une interprétation plausible, aimerait être arrêté, accusé, puisque ceci mettrait fin au même moment à sa chute continue dans une culpabilité générale, donc sans point de repère.<sup>2</sup>

Comme Clamence, Porphyre se réfère explicitement à la sincérité :

"Suis-je sincère? dites-le moi; qu'en pensez-vous?  
Je crois qu'on ne peut l'être davantage, je vous  
confie de ces choses... sans exiger la moindre  
récompense, hé! hé! hé!" (p.397).

Mais ce n'est que lors de leur dernier entretien qu'il met en garde son interlocuteur :

---

1. Voir, par exemple, R.Champigny, Colloque de Gainesville 1970 - Actes publiés par CELEF, Université de Sherbrooke, Québec.

2. Cf. M.Blanchot, 'La confession dédaigneuse', NNRF no.48, décembre 1956.

m

"De quoi souriez-vous encore? (...) Je jurerais que vous pensez que je ruse et que je veux m'insinuer dans votre confiance. Peut-être même avez-vous raison, hé! hé! Je ne vous demande pas de me croire sur parole, Rodion Romanovitch; vous feriez peut-être bien de ne jamais me croire entièrement. C'est mon habitude de n'être jamais tout à fait sincère, j'en conviens" (p.521).

Cette confession s'apparente manifestement à celle de Clamence :

"Non, je ne plaisante qu'à moitié. Je sais ce que vous pensez : il est bien difficile de démêler le vrai du faux dans ce que je raconte. Je confesse que vous avez raison. Moi-même..." (p.1537)

Raskolnikov accuse Porphyre de mensonge (p.402) et, au moment central de leur face à face, Dostoïevski décrit ainsi l'attitude du juge-d'instruction :

"Son visage avait perdu son expression de bonhomie efféminée et de frayeur (...) Il semblait en avoir fini avec les allusions, les mystères et prêt à lever le masque" (p.405).

Clamence, lui, se moque ouvertement des mensonges car "ne mettent-ils pas finalement sur la voie de la vérité?" (p.1537). De plus, il s'était déjà défini comme "une face double, un charmant Janus, et, au-dessus, la devise de la maison : Ne vous y fiez pas" (p.1499-1500). Il avoue même fabriquer un portrait, un masque (p.1547).

L'analogie entre les deux personnages se complète lorsque, à leur dernière interview - dans la chambre-cercueil - ils exposent leur "système" :

"Je veux vous exposer dans ses moindres détails l'histoire de mon aberration" <sup>1</sup>

"Mais pour être encore plus clair, je vais vous dire comment je travaille"

(Ch.p.1546).

---

1. CC.p.509. Notons que Porphyre ne considère nullement comme "aberrant" cet ensemble de preuves, déductions, suppositions... et que cette introduction n'est qu'un dernier piège.



Alors Porphyre résume l'aventure de Raskolnikov et l'invite finalement à se dénoncer, ajoutant même :

"Pour vous donner une explication à laquelle je considère que vous avez droit (...) d'autant plus que je suis très bien disposé à votre égard, vous pouvez me croire ou non" (p.518).

De même, Clamence résume sa propre aventure, puis invite son interlocuteur à

"Essay(er). J'écouterai, soyez-en sûr, votre propre confession avec un grand sentiment de fraternité" (p.1548),

car

"... j'ai une sorte d'affection pour vous" (p.1549).

Dernière analogie qui apparente Porphyre et Clamence, la question étonnée, irritée de Raskolnikov au juge-d'instruction :

"Mais vous, qui êtes-vous? (...) Pourquoi faites-vous le prophète? Quels sont ces sommets paisibles d'où vous vous permettez de laisser tomber sur moi ces maximes pleines d'une prétendue sagesse?" (p.520).

Clamence parle à plusieurs reprises des cimes, des points culminants, des situations élevées où il "respirai(t) le mieux" (p.1488), et il termine sur une dernière évocation de sa "carrière de faux prophète qui crie dans le désert et refuse d'en sortir". D'ailleurs, n'est-il pas, du début à la fin de son récit, l'incarnation de cette tendance de Porphyre ?

Que Porphyre réussisse là où Clamence semble échouer importe alors peu, car cette différence se situe en dehors du domaine limité de l'emprunt, au niveau de la signification globale des deux oeuvres. Ce qu'il convient de souligner ici, en guise de conclusion, c'est l'importance de Porphyre comme source probable d'un aspect central de la psychologie de Clamence et, surtout, de la technique du "juge-pénitent" employée dans la Chute.

Comme nous l'avons déjà mentionné (chap.II), le Mythe de Sisyphe contient une référence à l'Idiot qui a attiré l'attention des critiques qui "expliquent" l'Etranger à la lumière du Mythe :

"Le cas d'Aliocha n'est pas ambigu comme celui du prince Muichkine. Malade, ce dernier vit dans un perpétuel présent, nuancé de sourires et d'indifférence et cet état bienheureux pourrait être la vie éternelle dont parle le prince" (z.186-7).

Dans son "Explication de l'Etranger" J-P. Sartre écrit que Meursault est "innocent comme le prince Muichkine qui vit dans un perpétuel présent (...). Un innocent dans tous les sens du terme, un "idiot" aussi, si vous voulez... un de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu".<sup>1</sup> Indifférents, ils le sont sans aucun doute; mais chez Muichkine il s'agirait moins de ne pas "accepter" les règles sociales que de ne pas les connaître; tandis que la motivation du refus de Meursault semble plus difficile à cerner au niveau conscience-inconscience. Mais, par contre, jusqu'au coup de feu fatal, Meursault ne provoque aucun scandale, il a plutôt tendance à passer inaperçu.<sup>2</sup> Ce n'est que dans la deuxième partie du livre que Meursault devient, par la force des choses, objet d'attention et, grâce à son attitude, cause de scandale. Finalement, bien que la suppression de la chronologie (qui permet l'interférence des épisodes) donne effectivement l'impression d'un "perpétuel présent", celui-ci est compliqué par des

---

1. Situations I, Gallimard, Paris 1947, p.104

2. Le coup de feu lui-même, d'ailleurs, ne "scandalise" personne, comme semble le suggérer le fait qu'il tend à devenir secondaire pendant le procès. Sur le meurtre de l'Arabe voir C.C. O'Brien, Camus, Fontana Modern Masters, London 1970.



modifications apportées au niveau thématique (le rôle du regard analytique, par exemple). Alors, si pour Meursault "c'était sans cesse le même jour qui déferlait dans (sa) cellule", il est conscient en même temps que "les mots hier ou demain étaient les seuls qui gardaient un sens pour lui" (p.1183). Cette complexité est manifestement sans équivalent dans l'Idiot.

P.G. Castex reprendra par la suite ce même rapprochement, en mettant l'accent sur le détachement du personnage : "Meursault ressemblerait à un autre personnage de Dostoïevski<sup>1</sup> auquel J-P. Sartre l'a, le premier, comparé. Le prince Muichkine, héros de l'Idiot, est, lui aussi, étranger aux agitations des hommes, malade, détaché des contingences sociales au point d'apparaître comme un faible d'esprit, encore qu'il soit capable d'intuitions supérieures".<sup>2</sup> Mais au contraire, à l'encontre de Muichkine, Meursault n'est ni malade ni faible d'esprit. De plus, ce n'est pas, nous semble-t-il, parce que Muichkine est détaché des contingences sociales qu'il peut "apparaître" comme idiot, c'est au contraire parce qu'il est idiot que, malgré lui, il fait preuve de détachement.

Retenons toutefois l'analogie fondamentale au centre de ces deux interprétations, à savoir que la ressemblance entre les deux hommes réside principalement dans le fait d'être "étranger". La cause de cet état et la réaction du personnage à celui-ci n'ont, à notre avis, que peu d'analogie. Notre étude devra donc considérer d'abord les analogies possibles au niveau de la personnalité et de la situation des personnages. Ceci nous amènera ensuite à l'examen d'un thème central des deux romans, celui de la condamnation à mort.

---

1. Plutôt qu'à Ivan Karamazov.

2. Albert Camus et l'Etranger, J.Corti, Paris 1965; 3<sup>e</sup>. réimpression 1969, p.51.

1. Si l'on considère l'Etranger comme né de l'éclatement de la Mort heureuse, l'on constate une modification profonde intervenue dans le caractère de Me(u)rsault. Si, comme nous l'avons montré (chap.III), l'influence de Crime et Châtiment continue d'un livre à l'autre, plusieurs aspects du caractère du nouveau personnage semblent être liés plutôt à la personnalité de Muichkine qu'à celle de Raskolnikov. La comparaison Muichkine-Meursault révèle un certain nombre d'analogies concrètes et un parallélisme quant à la place occupée par le protagoniste dans la structure d'ensemble des deux romans.

A ce dernier niveau, il faut noter tout d'abord comment les deux personnages non seulement occupent le centre de l'intrigue mais accaparent l'action - et l'attention - au point où tous les autres personnages semblent n'agir que par réaction. Dans l'Idiot le prince devient, souvent sans le savoir et presque toujours sans le vouloir, la force motrice de l'action, des scandales et de la tragédie finale, et ceci même lorsqu'il est absent. Quant à l'Etranger, tout gravite naturellement autour de Meursault, tout dépend même de son point de vue.

Ensuite, au niveau de la personnalité des protagonistes, une des modifications les plus évidentes qui résulte du passage de la Mort heureuse à l'Etranger est que la "normalité" de Mersault se double chez Meursault du sentiment d'être "étranger". Or, ceci l'apparente à la personnalité et, par là, à la situation de Muichkine.

Le prince, en effet, est un étranger. D'abord à son pays, qu'il avait quitté pour être soigné en Suisse (p.25). Il est habillé comme un étranger (p.4) et s'étonne même de n'avoir pas oublié le russe (p.25). Etranger ensuite aux autres (p.91) puisqu'il est orphelin, idiot, envoyé seul dans un petit village suisse et qu'à son retour il ne connaît personne. De même, lorsqu'il est mêlé

---



à la vie des autres personnages, il n'y a pas de véritable communication, car Muichkine vit dans un monde de rêve, et ses rapports avec autrui ont toujours quelque chose d'imaginaire. Non seulement il est étranger aux autres, mais il leur paraît toujours étrange : naïf, candide,<sup>1</sup> voire ridicule. Il méconnaît les rapports sociaux normaux, et provoque constamment la curiosité, l'étonnement, l'hilarité ou l'indignation. Il est étranger, finalement, à la nature.

De plus, il est conscient de sa situation :

"Il était torturé par l'idée d'être étranger à tout cela (...) il est seul à ne rien savoir, à ne rien comprendre, ni les hommes, ni les voix de la nature, car il est partout un étranger et un rebut" (p.515).

La lecture de l'Idiot, pourtant, nous laisse l'impression d'une certaine évolution du personnage : si, au début de l'histoire, Muichkine paraît sensé, plus on approche du dénouement plus Dostoïevski souligne les aspects maladiers du Prince : extrême nervosité, hyper-sensibilité, incapacité grandissante de contrôler ses idées et de s'entretenir normalement et intelligemment avec autrui.<sup>2</sup> Au début de son séjour en Suisse il était "idiot" et ne reconnaissait personne (p.515); à la fin de son aventure il a sombré de nouveau dans cet état d'idiotie complète. La période qu'il passe en Russie - et qui est le sujet du livre - apparaît donc comme un moment de guérison partielle et toute relative.

1. Sens précis du titre russe.

2. La dernière scène dans la chambre de Rogojuine rappelle la fin de la Chute. Si la technique est analogue à celle employée dans Crime et Châtiment, la progression méthodique vers cette dernière scène s'apparente avant tout à l'Idiot. Rappelons que Camus se réfère à cette scène dans sa lettre à Gillibert, citée p.38.

Camus a fait de Meursault, lui aussi, un étranger, et pourtant la comparaison avec chacun des éléments isolés à propos de Muichkine montre que, malgré certaines analogies, Meursault reste moins 'étranger' que le prince.

D'abord il n'est pas étranger à son pays, qu'il ne veut même pas quitter pour aller à Paris (p.1155-6). Ni à la nature puisqu'il en jouit (naturellement) et meurt en accord (conscient) avec elle. Ni aux autres, puisqu'il a des amis qu'il retrouve avec plaisir et qui l'aiment. Il n'est étranger, en fin de compte, qu'à la société dont il refuse (plus ou moins consciemment) les pseudo-valeurs dégradées qui sont dépeintes comme hypocrisie et "théâtralité".<sup>1</sup> On peut alors envisager le rôle de Marie comme servant de lien entre les deux groupes. Elle représente d'abord le groupe d'amis que Meursault aime fréquenter : aussi aime-t-il la retrouver chaque weekend pour sortir et pour faire l'amour avec elle. Mais elle représente aussi d'une certaine façon la société qu'il rejette puisqu'elle fait le jeu de celle-ci : elle s'efforce de soutirer à Meursault l'hommage dû, la déclaration d'amour et le mariage - choses sans signification (p.1151) ou sans importance (p.1156) pour Meursault.<sup>2</sup>

Il faut néanmoins rappeler que, si l'étrangeté ne peut être jugée que par référence à une norme, donc à autrui, dans les deux romans cette référence se complique par l'emploi de niveaux de description multiples. Ainsi, l'Idiot

1. Voir R.Champigny, Sur un héros païen.

2. Ajoutons, pourtant, que les traits de la personnalité du prince Muichkine relevés jusqu'à présent sont, pour Dostoïevski, secondaires et subordonnés à ce qu'il considérerait comme la qualité fondamentale de son personnage : l'innocence. Voir, par exemple, les carnets de l'Idiot p.879 où l'écrivain trace un carré autour de ce mot.



peut être découpé suivant trois plans ; la société vue par le prince Muichkine : étrange, dérisoire, souvent ridicule; Muichkine vu par les autres : idiot, anormal, ou bien lucide et bon; les actions de Muichkine et ses relations avec les autres : narration plus objective mais qui comporte souvent un jugement implicite. L'Etranger, récit écrit à la première personne, emploie un point de vue unique, ce qui sert à mettre en accusation de façon oblique la société, dans la mesure où les sentiments, actions et jugements du personnage s'opposent "naturellement" à ceux de cette société. Mais il existe un deuxième plan : le lecteur est invité à déchiffrer dans le texte l'attitude de la société envers le protagoniste, attitude exposée ou implicitement comme dans le cas du sténographe, par exemple, ou explicitement dans les déclarations des représentants-type de cette société : avocats, juge, aumônier.

Dans l'Idiot ces différents plans sont constamment présents, entrelacés, sans que finalement l'un d'eux l'emporte sur les autres.<sup>1</sup> Dostoïevski entretient ainsi l'ambiguïté. Dans l'Etranger les différents plans sont présentés soit par un processus de juxtaposition, soit par opposition. Mais l'auteur dirige toujours implicitement l'interprétation, comme le suggère par exemple le choix même du procédé narratif qui, à l'encontre du procédé traditionnel employé dans le roman russe, exclut tout point de vue donné "objectivement" par un tiers.

Notons finalement que la deuxième partie de l'Etranger peut être lue comme une expérience qui conduit Meursault à un point où il tend à rejoindre le prince Muichkine par la pensée et par la situation. Une fois incarcéré

---

1. Ainsi, par exemple, lorsque les personnages parlent ouvertement de "l'idiotie" du prince, ou ils sont divisés, ou ils changent d'avis, ou ils ont des opinions contradictoires.

il devient, en effet, étranger à tous (puisqu'il n'a plus de contact qu'avec la société officielle), coupé des autres par les murs de sa cellule comme Muichkine l'est par son état mental.<sup>1</sup> Que Nastasya soit tuée, qu'Aglaia épouse un (faux) conte polonais, que Marie se donne à un autre homme, tous ces développements sont également sans importance car, dans l'esprit du protagoniste, ce n'est pas la personne en elle-même qui importe, mais ce qu'elle représente pour lui. A la fin, la folie de Muichkine et l'exécution de Meursault permettront à la société de donner libre cours au sentiment qu'elle nourrit à leur égard : une pitié non dénuée de mépris pour le prince, une haine sournoise pour Meursault.

Les déclarations des deux écrivains sur leurs personnages fournissent le point de départ d'une comparaison thématique importante. Vers la fin des carnets de l'Idiot, c'est-à-dire à l'époque où le personnage du prince (qui mûrit très lentement) prend de plus en plus la forme que révélera le roman, Dostoïevski écrit trois fois : "le prince - le Christ".<sup>2</sup> Le 13 janvier 1868 il écrit à Ivanov qu'il désire représenter "un homme positivement beau" et, dans ses carnets, il note que l'un des principaux traits de caractère du personnage est l'humilité (p.854). "Sa façon de considérer le monde - note-il ensuite - il pardonne tout, trouve des raisons à tout, ne connaît pas de péché impardonnable et excuse tout".<sup>3</sup>

- 
1. L'autre société - qu'il aimait - est de nouveau symbolisée par Marie : sa visite (où elle est séparée de Meursault par une grille), puis le fait qu'elle ne revient et, finalement, n'écrit plus.
  2. Id.pp.886,'89,'93. La deuxième fois il emploie une écriture calligraphique. Il y associe, entre autres, Zosime (FK).
  3. Ib.p.855. Ceci rappelle Aliocha et Zosime et, dans Camus, la description de Tarron, "l'homme qui peut tout comprendre et qui en souffre. Il ne peut rien juger" C.II p.70 (décembre 1942).



Camus, pour sa part, écrit dans sa Préface explicative à l'édition scolaire américaine de l'Etranger : "il m'est arrivé de dire aussi, et toujours paradoxalement, que j'avais essayé de figurer dans mon personnage le seul christ que nous méritions".<sup>1</sup> Meursault était-il donc le portrait moderne, "laïcisé" d'un prince Muichkine, animé de "la passion de l'absolu et de la vérité" ?<sup>2</sup>

Pour séduisante que soit cette hypothèse quant au caractère christique des deux personnages, nous ne devons pas oublier qu'elle ne serait fondée que sur une explication rétrospective faite par Camus, à l'encontre des desseins de Dostoïevski exposés pendant la rédaction du livre. La Préface à l'édition américaine que nous venons de citer est datée du 8 janvier 1955. Or, la lettre à Gilibert où Camus parle de l'Idiot - mentionnée déjà dans le chapitre sur Camus lecteur de Dostoïevski - est datée de juin 1954. Il est donc possible que la rencontre des deux personnages dans ce rapprochement avec le Christ date de 1954-'55 (où Camus relisait peut-être le roman russe), et non de l'époque de rédaction de l'Etranger.

Toutefois, si nous donnons à la réflexion de Camus le sens de christ-sauveur, le rapprochement avec l'Idiot peut alors être vu comme contemporain de la conception du personnage, datant donc de 1938-'40. En effet, il s'agit alors dans les deux cas de la création d'un personnage innocent qui apporte une solution, un message de "salut". La parenté de vision qui motive ce rapprochement est infléchie par la différence fondamentale qui, nous l'avons vu, sépare toujours les deux écrivains : le message de Muichkine est chrétien, tandis que Meursault annonce une bonne nouvelle humaine et, de plus, explicitement anti-chrétienne, comme le montre l'épisode avec l'aumônier.

---

1. Methuen, Londres 1958. Reprise dans TRN. pp.1928-9.

2. Ib.p.1928.

Rapprochons finalement, au niveau de la personnalité des protagonistes, deux idées exprimées par Muichkine qui se retrouvent dans l'Etranger. D'abord il affirme que, selon lui,

"l'on pouvait se faire une vie sans bornes même dans une prison" (p.71),

et ceci après avoir décrit des moments où

"Je me sentais appelé au loin : il me semblait qu'en marchant tout droit devant moi et sans m'arrêter jusqu'à la ligne où le ciel rejoint la terre, je trouverais le mot de l'énigme et j'entreverrais une vie nouvelle" (id).

Meursault, quant à lui, affirme d'après sa propre expérience

"qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison" (p.1182).

C'est en prison qu'il découvre la vérité, trouve le mot de l'énigme.

La deuxième idée exprimée par Muichkine appelle tout d'abord quelques considérations plus générales valables, à notre avis, pour les deux romans. Pendant toute la durée de leur histoire ces deux personnages demeurent essentiellement inaccessibles, du moins nulle indication directe ne permet de saisir leur essence. Muichkine est incapable de s'exprimer clairement et Meursault n'exprime jamais le fond de sa pensée. Aussi restent-ils insaisissables. Mais lorsqu'ils sont émus ces deux personnages se métamorphosent tout d'un coup en prédicateurs passionnés et éloquents. Muichkine s'étend tout d'abord sur la condamnation à mort, ce qui est peut-être compréhensible puisqu'il avait vu une exécution un mois auparavant (p.26). Mais plus tard il se lance dans des considérations abstraites sur la société russe (pp.407-10) et, surtout, dans un long prêche enflammé sur l'état du Catholicisme occidental et sur la véritable beauté, puissance et pureté du "Christ russe", du "Dieu russe" (pp.661-5).

---



De telles prédications frappent surtout comme des occasions où l'auteur usurpe la place du héros pour exposer son propre crédo. Or, cette substitution a lieu aussi vers la fin de l'Etranger lorsque Meursault discute avec l'aumônier. Ici, d'ailleurs, Camus a reconnu explicitement son rôle dans cet éclat : "C'est moi alors qui explique, direz-vous? Oui, et j'ai beaucoup réfléchi à cela" (C.II p.29-30).

La deuxième idée exprimée par Muichkine - et qui se rapproche du fond thématique de l'Etranger - se situe précisément à un de ces moments où Dostoevski lui-même semble se lancer dans une discussion sur deux de ses sujets favoris : les libéraux russes et le criminel face aux nouveaux tribunaux.<sup>1</sup> Il porte alors un jugement qui pourrait s'appliquer à Meursault : autrefois

"le scélérat le plus endurci et le plus dénué  
de remords se sent(ait) cependant criminel,  
c'est-à-dire que, dans sa conscience, il se  
rend(ait) compte qu'il (avait) mal agi",

tandis qu'à présent, dans la dégradation générale des valeurs,

"les criminels (...) ne veulent même plus  
se considérer comme tels; dans leur for  
intérieur, ils estiment qu'ils ont eu le  
droit pour eux et qu'ils ont bien agi ou  
peu s'en faut" (p.410).

Schématiquement, l'on peut avancer que Raskolnikov et Meursault tuent pour voler et ne connaissent pas - ou peu - le remords, tandis que Muichkine n'est que la cause involontaire de l'assassinat de Nastasya, et que Meursault tue accidentellement, "à cause du soleil" (p.1198). Cette progression montre que, dans la structure des deux derniers personnages, l'innocence est un facteur essentiel. Dans l'Etranger la relation oppositionnelle entre l'inno-

---

1. Thème dont il s'était déjà servi pour introduire la conversation sur la peine de mort.

cence et la condamnation à mort ajoute une nouvelle dimension à la discussion qui a lieu dans l'Idiot sur la peine capitale.

2. Toute analyse du thème de la condamnation à mort dans la pensée et dans l'oeuvre de Dostoïevski et de Camus doit commencer par une comparaison de certains 'moments' de la biographie des deux écrivains. Ceci parce que la peine de mort se trouve liée dans l'esprit de chacun d'eux à une expérience personnelle d'une grande importance.

Il n'est presque pas besoin de rappeler l'épisode de la vie de Dostoïevski où, membre du groupe Petrachevski, il fut incarcéré et condamné à mort. Il y est revenu plusieurs fois dans ses écrits pour raconter comment ils furent menés à la potence, puis graciés. Nous nous contenterons ici de citer deux passages de l'Idiot qui semblent être la transposition de cette expérience :

"Peut-être existe-t-il de par le monde - dit Muichkine - un homme auquel on a lu sa condamnation, de manière à lui imposer cette torture<sup>1</sup>, pour lui dire ensuite : 'Va, tu es gracié' ! Cet homme-là pourrait peut-être raconter ce qu'il a ressenti" (p.27).

Plus loin, parlant aux Epantchine, Muichkine affirme même connaître un tel homme :

"L'homme (...) fut un jour conduit à l'échafaud avec d'autres condamnés et on lui lut la sentence qui le condamnait à être fusillé pour un crime politique. Vingt minutes plus tard, on lui notifia sa grâce et la commutation de sa peine" (p.72).

---

1. Celle de la certitude d'être exécuté.



Quant à Camus, il raconte lui-même l'épisode biographique en question, qu'il place, significativement, au début de son essai contre la peine de mort, "Réflexions sur la Guillotine".<sup>1</sup> Parlant de son père, il écrit :

"Ce qu'il vit ce matin-là, il n'en dit rien à personne. Mais ma mère raconte seulement qu'il rentra en coup de vent, le visage bouleversé, refusa de parler, s'étendit un moment sur le lit et se mit tout d'un coup à vomir"  
(Réf.p.125)

Mme. G.Brée écrit à ce sujet que "the shock to the child's imagination resulted in recurrent dreams in which Camus saw himself walking to the scaffold".<sup>2</sup> Si l'on se rappelle que Camus a entendu ce récit alors qu'il n'avait qu'une dizaine d'années<sup>3</sup>, on mesure la profonde influence qu'il a pu avoir sur le développement psychologique du jeune garçon. Retrouver cette hantise dans son oeuvre n'a donc rien d'étonnant.

Plus tard, pendant les années de guerre, Camus a dû faire face à la révolte que lui inspirait la condamnation à mort : l'exécution par les Nazis du communiste Gabriel Péri en 1941 le fait entrer dans la Résistance; celle de René Leynaud en 1944, "loin de (le) rendre meilleur, comme il est dit dans les livres consolants, a rendu (sa) révolte plus aveugle".<sup>4</sup>

Comme le fait Dostoïevski, Camus transpose dans ses écrits cette expérience marquante que fut le récit de sa mère. Dans l'Etranger, tout d'abord, il fait dire à Meursault :

1. Réflexions sur la peine capitale, A.Camus et A.Koestler, Calman-Lévy, Paris 1957.

2. Camus, note p.116.

3. Cf. sa réponse à C.A. Viggiani, la Revue des Lettres Modernes, série A.Camus, (1) 1968, p.204.

4. Cf. Préface aux Poésies Posthumes de R. Leynaud, 1947. Reprise dans Essais p.1479.

"Je me suis souvenu (...) d'une histoire que maman me racontait à propos de mon père. Je ne l'avais pas connu. Tout ce que je connaissais de précis sur cet homme, c'était peut-être ce que m'en disait alors maman : il était allé voir exécuter un assassin. Il était malade à l'idée d'y aller. Il l'avait fait cependant et au retour il avait vomi une partie de la matinée" (p.1203).

La Peste aussi contient les mêmes éléments : Tarrou assiste à un procès où son père, avocat-général, demande la peine capitale. Il comprend que "l'on voulait tuer cet homme vivant (...) lui coup(er) le cou". Le dégoût, l'horreur et le vertige naissent dans son coeur malade.<sup>1</sup> L'exécution de Kaliayev dans les Justes reprend la description que fait Muichkine de l'exécution d'un criminel : l'attente sans parler, les préparatifs et la description des lieux, l'attention du condamné pour des choses sans importance (clocher, bouton; boue), la mise à mort.<sup>2</sup>

Parlant de l'Etranger M. M.G.Barrier note que "nous remarquons que Meursault dans sa cellule pense beaucoup à la mort. C'est assez normal, vu sa situation. Mais quand on se rappelle que le problème de la peine capitale n'a pas cessé de hanter Camus, on est tenté de voir dans le "je" le besoin de s'identifier d'une certaine manière à ce condamné à mort".<sup>3</sup> Jointe à l'expérience de Camus de la maladie qui, par plusieurs de ses effets<sup>4</sup> ressemble bien à une condamnation à mort telle qu'il l'a décrite, l'horreur physique et psychologique de Meursault ou de Tarrou a pu être le reflet de celle de leur créateur en même temps qu'un effort pour lui donner expression sur le plan littéraire.

1. P. pp.1422-3. Il décrit ensuite une exécution, p.1424.

2. J. pp.388-91 et Id. p.79.

3. L'Art du récit dans l'Etranger d'Albert Camus, Nizet, Paris 1966, n. p.27.

4. Mais non par tous puisqu'il reste l'espoir, élément essentiel selon Camus - et Dostoievski.



Concluons donc cette note biographique en disant qu'à notre avis Camus n'avait sans doute nul besoin d'une source littéraire pour ce thème et que, s'il a réellement été influencé par les pages de l'Idiot sur la peine de mort (comme nous le croyons), c'est suivant une constante rencontrée maintes fois au cours de cette étude : l'oeuvre russe lui fournit une transposition par l'imagination d'idées ou de sentiments qui sont vraisemblablement antérieurs à sa rencontre avec Dostoïevski. L'univers de l'écrivain russe aide Camus surtout à les recréer dans une oeuvre littéraire.

Vu sa préoccupation constante au sujet du thème de l'exécution,<sup>1</sup> il est compréhensible qu'il fut frappé par les pages de Dostoïevski qui témoignent de cette même préoccupation. Le Mythe nous montre que Camus était conscient de cet aspect de l'oeuvre dostoïevskien :

"Une seule chose l'intéresse (Chestov) et c'est l'exception, qu'elle soit de l'histoire du coeur ou de l'esprit. A travers les expériences dostoïevskiennes du condamné à mort (...) il dépiste, éclaire et magnifie la révolte humaine..."  
(MS. p.116)

M. R.M.Albérès a même cru pouvoir affirmer qu' "une bonne part du premier Camus naît du passage de l'Idiot où Muichkine évoque l'absurde lucidité du condamné à mort...".<sup>2</sup> Nous ne saurions accepter sans preuves sérieuses une telle affirmation mais, étant donné les nombreuses analogies entre les deux textes, nous opinons qu'une certaine influence est décelable dans l'Etranger.

M. E.Sellin a déjà relevé les analogies suivantes : les réflexions sur la guillotine comme machine, l'affirmation que la plus grande souffrance découle de l'inévitabilité de la mort prochaine, et l'avis que l'on devrait

- 
1. Rappelons les oeuvres où il en est question : l'Etranger 1941, la Peste 1946, les Justes 1949, Réflexions 1957.
  2. Table Ronde, no.spéc., fév. 1960.

laisser au condamné l'espoir d'en réchapper en utilisant une autre méthode.<sup>1</sup> A notre avis, cette comparaison, quoique pertinente, ne rend pas compte de tous les éléments analogues. Ainsi, nous ne croyons pas que l'on puisse la restreindre au seul dialogue entre Muichkine et le serviteur des Epantchine. Nous nous efforcerons donc, quant à nous, de compléter cette analyse par la lecture de la conversation de Muichkine sur ce même sujet avec la famille Epantchine elle-même, et par la lecture des "Réflexions sur la Guillotine", essai qui reprend les mêmes éléments que l'Idiot et l'Etranger et où Camus parle en son propre nom.

Il faut noter tout d'abord que le thème ne se développe pas de la même façon dans les deux romans. Dans l'Idiot le prince pense d'abord aux préparatifs, puis s'étend sur l'élément de certitude. Ensuite, avec la famille Epantchine, il parle du déroulement d'une exécution et s'attache à la description des derniers instants du condamné. Dans l'Etranger Meursault réfléchit d'abord sur les chances d'échapper à la mort et butte sur son inévitabilité. Ensuite, il raconte l'épisode concernant son père, puis revient sur l'inévitabilité, l'aspect qui, de toute évidence, le préoccupe le plus. Finalement, il parle de la machine et de l'aube où les gardiens emmènent le condamné.

On a ainsi l'impression d'entendre un homme débattre d'une réalité qui le touche personnellement, et non d'écouter les impressions d'un observateur, comme dans le cas du prince. Cette différence s'explique de toute évidence par la situation réelle des personnages : Meursault est acteur,

---

1. 'Meursault and Myshkin on executions; A parallel', Romance Notes X no.1, Autumn 1968.



le prince simple observateur.<sup>1</sup>

Muichkine affirme (au serviteur) que "le plus pénible ce sont les préparatifs" (p.25), et il parle d'un criminel qui,

"...en montant à l'échafaud (...) était pâle comme un linge et (...) pleurait. Est-ce permis? N'est-ce pas une horreur? Qui voit-on pleurer d'épouvante? Je ne croyais pas que l'épouvante pût arracher des larmes (...) à un homme qui jusque-là n'avait jamais pleuré, à un homme de 45 ans! Que se passe-t-il à ce moment-là dans l'âme humaine et dans quelles affres ne la plonge-t-on pas? Il y a là un outrage à l'âme, ni plus ni moins" (pp.25-6).

Plus tard, en parlant aux dames Epantchine, il s'étend encore plus sur le temps qui précède l'exécution (pp.72-3 et 77-80).

Meursault s'attache d'abord, nous l'avons dit, à l'inévitabilité du processus, et en trois pages nous rencontrons quinze façons différentes de la décrire<sup>2</sup> :

la mécanique, l'inévitable, mécanisme implacable, la roue, préméditation irrésistible, rite implacable (p.1202)

la mécanique, certitude insolente, déroulement imperturbable, effets certains et sérieux (p.1203)

aucune chance, absolument aucune; affaire classée; combinaison bien arrêtée, accord entendu; la mécanique (p.1204).

Une telle concentration traduit bien l'état d'esprit du personnage et souligne l'élément qui le trouble le plus, la certitude.

Pour Muichkine aussi, d'ailleurs, "le supplice le plus cruel, c'est la certitude (...) La chose terrible, c'est cette certitude (...) en lui

1. Il y a peut-être aussi un écho de la "condition des hommes" de Pascal qui ne figure pas chez Dostoïevski.

2. Dont trois fois le terme le plus explicite : "la mécanique".

donnant la certitude de l'issue fatale, on enlève au supplicié cet espoir qui rend la mort dix fois plus tolérable".<sup>1</sup>

Or, dans son essai, Camus condamne la peine de mort pour cette même raison, puisqu'elle

"ajoute à la mort un règlement, une préméditation publique et connue de la future victime, une organisation enfin, qui est par elle-même une source de souffrances morales plus terribles que la mort" (Réf. p.148).

C'est cette souffrance qu'il décrit dans ses effets physiques lorsque Meursault admet :

"J'avais tort de me laisser aller à ces suppositions<sup>2</sup> parce que, l'instant d'après, j'avais si affreusement froid que je me recroquevillais sous ma couverture. Je claquais des dents sans pouvoir me retenir" (p.1203).

Meursault rappelle Muichkine aussi dans le désir de laisser au condamné l'espoir :

"Celui qui est égorgé - écrit Dostoïevski - par des brigands la nuit, au fond d'un bois, conserve, même jusqu'au dernier moment, l'espoir de s'en tirer" (p.27).

Meursault, lui, commence ces réflexions par des considérations sur la possibilité de fuite. Ici, d'ailleurs, nous devons nous inscrire en faux contre l'interprétation d'E.Sellin lorsqu'il écrit que "in Dostoïevski for example the bandit killing parallels the shooting on the street corner in Camus...",<sup>3</sup> car chez Dostoïevski, l'homme conserve "l'espoir de s'en tirer", tandis que pour Meursault, "l'espoir, c'était d'être abattu au coin d'une rue, en pleine course, et d'une balle à la volée" (pp.1202-3). Il s'agit donc moins de l'espoir de s'en tirer vivant que de celui d'échapper, par une mort immédiate, à

1. Id. pp.26 et 27.

2. Sur sa libération.

3. Romance Notes p.13.



l'inexorabilité du lent processus qui se termine par la décapitation. Les Réflexions appuient cette interprétation, nous semble-t-il, lorsque Camus écrit:

"Ces hommes qui n'ont rien à perdre pourraient jouer leur va-tout, préférer mourir d'une balle au hasard, ou être guillotiné dans une de ces luttes forcenées qui obscurcissent toutes les facultés. D'une certaine manière, ce serait mourir librement" (p.151).

Ce n'est que dans un deuxième temps que Meursault parle de "donner une chance au condamné" d'échapper à la mort lorsqu'il suggère de lui fournir un produit chimique qui ne tuerait que neuf fois sur dix. Peu importe alors les statistiques que fournit E.Sellin<sup>1</sup> car, du moment qu'une seule condamnation à mort est maintenue, cette victime subira le tourment, l'angoisse et la destruction de la personnalité dont parlent Dostoïevski et Camus. Leur protestation garde alors toute sa valeur.

Chez les Epantchine Muichkine décrit de façon détaillée une exécution où l'on prend le condamné au dépourvu :

"à cinq heures du matin il dormait (...) Le directeur de la prison entra sans bruit accompagné d'un gardien et lui toucha l'épaule avec ménagement. Le condamné se dressa, s'accouda et, voyant la lumière, dit : 'Qu'y a-t-il?' - 'L'exécution aura lieu à dix heures', lui répondit-on. Encore mal éveillé, il ne pouvait en croire ses oreilles et objectait que les pièces ne reviendraient pas avant une semaine. Mais quand il eut repris conscience, il cessa de discuter et se tut (...) et ne voulut plus proférer une parole" (pp.77-8).

Dans l'Etranger Camus reprend ce thème lorsque Meursault décrit comment :

"C'est à l'aube qu'ils venaient, je le savais. En somme, j'ai occupé mes nuits à attendre cette aube (...) j'ai fini par ne dormir qu'un peu dans mes journées (...) Le plus difficile, c'était l'heure douteuse où je savais qu'ils opéraient d'habitude. Passé minuit, j'attendais et je guettais (...) "<sup>2</sup>

1. 90% des peines de mort commuées de 1900 à 1910; 77 personnes exécutées sur 170 condamnées entre 1930 et 1942.
2. Etr. p.1205. Voir aussi Réf. p.132. Remarquons toutefois que le moment seul préoccupe ici Meursault...

Muichkine s'efforce de décrire dans ses moindres détails l'arrivée sur les lieux de l'exécution, la montée à l'échafaud (pp.78-9); mais Camus, lui, rejette cette image trop romantique de l'homme qui marche vers la mort. Selon lui, "la montée vers l'échafaud. l'ascension en plein ciel, l'imagination pouvait s'y raccrocher. Tandis que, là encore, <sup>1</sup> la mécanique écrasait tout : on était tué discrètement, avec un peu de honte et beaucoup de précision" (Etr. pp.1204-5). De même, dans Réflexions, il parle de l'homme ligoté comme "une bête liée et soumise" (p.151).

Le prince décrit ensuite les instants avant et après l'exécution :

"Il est étrange de constater qu'un homme perd rarement connaissance en cet instant suprême. Au contraire, une vie et un travail intenses s'animent dans son cerveau (...) Songez qu'il en va jusqu'au dernier quart de seconde, lorsque la tête est déjà sous le couperet et que l'homme attend et... sait (...) <sup>2</sup> Et imaginez qu'on discute encore jusqu'à présent la question de savoir si la tête, séparée du tronc, a ou n'a pas conscience qu'elle est décapitée pendant une seconde encore" (pp.79-80).

Cette question ne vient évidemment pas à l'esprit de Meursault; tout au plus s'efforce-t-il de se représenter "une certaine seconde où le battement de ce coeur ne se prolongerait plus dans ma tête. Mais en vain" (p.1205). Dans Réflexions, par contre, Camus s'étend sur cette question et cite même le terrible rapport de deux médecins qui, ayant examiné des corps de suppliciés, concluent ainsi :

1. Là où la guillotine est posée à même le sol.

2. Cf. C.I p.141 (déc.1938) : "L'évident est qu'on va lui couper le cou et pendant qu'il est lucide - pendant même que toute sa lucidité se concentre sur ce fait qu'on va lui couper le cou". Il est significatif que cette réflexion est associée au thème de Kirilov, car c'est dans le chapitre du Mythe sur Kirilov que Camus parle du prince Muichkine.



"Tout cela peut durer des minutes, des heures même, chez des sujets sans tares : la mort n'est pas immédiate (...) Ainsi, chaque élément vital survit à la décapitation" (p.133).

Toujours porté vers le pathétique, Muichkine aimerait qu'Adélaïde Epantchine fasse un tableau de la tête du condamné et du crucifix que lui tend l'aumônier avant d'être couché sur la guillotine (p.77). Camus, lui, s'attache au contraire à la description réaliste du corps sanglant quelques secondes après l'exécution.<sup>1</sup> Son intention manifeste est que tous ses lecteurs ressentent la honte, le dégoût et l'humiliation qu'inspire une exécution, et que, comme son père, comme le père de Meursault, ils vomissent après un tel spectacle.

Malgré ces quelques différences, nous retrouvons dans l'Etranger, transposés dans une oeuvre littéraire, et dans Réflexions, explicités et discutés dans un essai, les mêmes thèmes que dans l'Idiot : l'horreur devant l'inévitabilité de la mort à venir, le désir sinon d'y échapper du moins d'y succomber pour ainsi dire librement.<sup>2</sup> Ajoutons à ces grands thèmes le désir des deux écrivains de démasquer la véritable face honteuse de la peine capitale,<sup>3</sup> l'abaissement inexcusable qu'elle cause, la préoccupation avec les minutes mêmes de l'exécution :

"Le meurtre juridique est infiniment plus atroce que l'assassinat", conclut Dostoïevski (Id. p.27).

1. Comme le fait Tarrou dans sa description des fusillés, P. p.1424.

2. Cf. C.II p.281 (1949) : "Roman. Condamné à mort. Mais on lui fait passer le cyanure (...) Il allait pouvoir choisir..."

3. Camus surtout y insiste. Cf. aussi Etr. p.1201 "la tête tranchée"; P. p.1422 "couper le cou"; Réf. pp.125-6; 'Entre Oui et Non' p.30.

"La peine de mort ajoute à la mort un règlement, une préméditation (...) qui est par elle-même une source de souffrances morales plus terribles que la mort" (Réf. p.148), affirme Camus.<sup>1</sup>

L'Idiot et l'Etranger nous ont donc fourni l'exemple d'un parallélisme intéressant, mais, à notre avis, non déterminant. Le thème, ou plutôt la hantise de la condamnation à mort trouve sa source, comme nous avons tenté de le démontrer, dans une expérience, mieux, une suite d'expériences vécues. S'il y a eu influence - et les analogies relevées nous inclinent vers cette hypothèse - celle-ci, loin d'avoir porté sur la sensibilité de Camus, se serait plutôt limitée à un simple emprunt au niveau de la transposition littéraire. Aussi, nous devons nous inscrire en faux contre la conclusion de M. Sellin qui écrit que "a major source of inspiration for the lines (...) from L'Etranger lay in Myshkin's attack on capital punishment in the Idiot".<sup>2</sup>

Cet emprunt a sans doute été effectué après la composition de la Mort heureuse, c'est-à-dire après 1938, puisque ce thème ne figure pas dans ce premier roman. Nous tenons ainsi compte de l'évolution du personnage Me(u)rsault qui, comme nous l'avons vu, en s'éloignant du type 'criminel' qu'est Raskolnikov, emprunte plusieurs de ses traits au prince Muichkine de l'Idiot, l'innocent, l'étranger.

1. Cf. les lignes de l'Idiot où Lebedev cite Mme. du Barry : "Encore une minute, monsieur le bourreau". Cette citation se retrouve dans C.I p.160 (juillet 1939), indication que Camus lisait l'Idiot à cette époque. Peut-être reflète-t-elle aussi une des préoccupations qui a fait évoluer la Mort heureuse vers l'Etranger.
2. M. Sellin précise dans une lettre qu'il nous a adressée : "Je crois que les similarités des passages (...) témoignent d'une dette considérable et qui remonte jusqu'aux années 36-37 ou l'époque de l'intrigue du roman"; lettre du 2 déc.1971.



C'est en 1938 que le Théâtre de l'Equipe qu'animait Camus joue l'adaptation de Copeau des Frères Karamazov, comme l'a déclaré Camus lui-même.<sup>1</sup>

Des trois frères Karamazov, c'est sans aucun doute Ivan qui a eu sur Camus la plus grande influence, et le biais par lequel elle s'exerce est reflété déjà dans le titre primitif du chapitre que Camus a consacré à Ivan dans l'Homme révolté : "La Révolte contre le Mal" (E.p.1622). M. J. Onimus écrit avec raison que "le problème du mal est l'objection majeure sur laquelle, toute sa vie, Camus a buté",<sup>2</sup> et nous opinons que les idées et prises de position d'Ivan corroborent une attitude de révolte qui lui est personnelle.

Toutefois, comme corollaire à cette position de départ, il apparaît que la formule du "tout est permis"<sup>3</sup> a aidé chez Camus à une cristallisation de la pensée. Elle est devenue la base d'une évolution centrale à sa pensée et à son oeuvre, mais une base vite dépassée puisque, dès les années '40, son oeuvre s'efforce de réfuter le "tout est permis", d'opposer à l'équivalence la croyance en des valeurs stables. Dans ce domaine, une lecture rétroactive du chapitre de l'Homme révolté s'avère particulièrement utile puisqu'elle permet d'abord d'éclairer l'évolution de la pensée camusienne de Caligula à la Peste et à l'Homme révolté, ensuite d'évaluer combien cette évolution l'éloigne de la position d'Ivan : d'émulation elle devient opposition, mais si ne change pas son admiration pour la logique intellectuelle de la révolte d'Ivan.

Quant aux deux autres frères Karamazov, leur influence, sans être

1. Interview à Paris-Théâtre, 1958; reprise dans TRN.p.1714. Camus y prend le rôle d'Ivan.
2. Camus, coll. "Les Ecrivains devant Dieu", Desclée de Brouwer, Belgique, 1965, p.46.
3. Formule que Sartre a appelée le point de départ de l'existentialisme. Cf. L'existentialisme est un humanisme, Nagel, Paris 1964, p.36.

aussi importante que celle d'Ivan, est loin d'être négligeable. Nous verrons la parenté entre Dmitri et l'Etranger, dans le domaine de son "parricide" (devenu "matricide" dans Camus), du procès et de ses suites. Dans la dernière section nous aurons à parler de la parenté entre Aliocha et Tarrou : animés d'une même bonté, ils refusent de juger autrui et aspirent à la "sainteté" - qui n'est autre qu'une tentative pour formuler une réponse positive au problème du mal.

Suivant l'ordre chronologique que nous avons adopté pour cette étude, nous examinerons d'abord les rapports de Dmitri et de l'Etranger, ensuite l'influence d'Ivan sur Caligula et, finalement, son influence - et celle d'Aliocha - sur la Peste. Comme nous l'avons dit, nous intégrerons à cette section la lecture du chapitre sur Ivan de l'Homme révolté.

---



# I Les Frères Karamazov et l'Etranger.

1. L'élément central de la comparaison qui s'impose entre ces deux oeuvres est, sans aucun doute, le procès de Dmitri et de Meursault. C'est, d'ailleurs, Camus lui-même qui associe Dostoïevski à ce qu'on a appelé la "littérature du procès". En 1945 il écrit :

"Ce n'est pas un hasard si l'on ne trouve pas de paysages dans la grande littérature européenne depuis Dostoïevski. Ce n'est pas un hasard si les livres significatifs d'aujourd'hui, au lieu de s'intéresser aux nuances du coeur et aux vérités de l'amour, ne se passionnent que pour les juges, les procès et la mécanique des accusations, si au lieu d'ouvrir les fenêtres sur la beauté du monde, on les y referme avec soin sur l'angoisse des solitaires..." (E.p.403).

L'Etranger, Caligula et la Chute surtout prouvent que, bon gré mal gré, Camus s'intéresse lui aussi aux juges, procès et accusations. Ayant montré cet intérêt par sa production des Frères Karamazov, il n'est guère étonnant qu'il se soit souvenu plus tard du procès de Dmitri.

Mme. G.Brée rapproche ainsi les deux procès : "Meursault's trial here recalls that of Dmitri Karamazov, with the two parallel and opposed reconstructions of the crime, both related to a completely hypothetical and consistent interpretation of the character of the accused"<sup>1</sup>.

La comparaison qui suit aura donc pour but de montrer que l'influence de Dostoïevski est décelable dans le procès, au niveau de la technique juridique et oratoire, à celui de l'attitude des protagonistes (dans une certaine mesure, du moins) pendant et après le procès, à celui de leur condamnation pour un "parricide" et un "matricide" tous deux fictifs, nés de l'imagination et de l'habileté des procureurs.

Néanmoins, le parallèle ainsi tracé se situe, comme nous le montrerons,

---

1. Camus, note p.112-3.

à l'intérieur d'un processus non pas de décalque mais d'adaptation. En effet, les 99 pages du procès de Dmitri ont dû subir bien des modifications lorsqu'elles ont été adaptées par Camus dans les 16 pages de l'Etranger, lorsqu'elles sont passées d'un roman à la troisième personne à un récit à la première personne et, surtout, se situant dans la deuxième partie de ce récit où l'intention ironique de l'auteur est plus manifeste.

Les deux auteurs commencent par présenter les lieux, pour passer ensuite au jury. Dans les Frères Karamazov "la salle était comble" (p.688); dans Camus "la salle était pleine à craquer" (p.1184). Quant aux jurés, "leurs visages, rigides et renfrognés, avaient une expression imposante" (FK.p.690); "... j'ai aperçu une rangée de visages devant moi. Tous me regardaient : j'ai compris que c'étaient les jurés" (Etr.p.1185).

Chose curieuse, l'adaptation inclut un élément tout à fait secondaire de l'épisode des Frères Karamazov : l'intérêt général suscité par le procès (FK.p.686). L'esprit ironique de Camus l'adapte ainsi :

"Le journaliste s'est adressé à moi en souriant (...). 'Vous savez, nous avons monté un peu votre affaire. L'été, c'est la saison creuse pour les journaux. Et il n'y avait que votre histoire et celle du parricide qui vaillent quelque chose" (p.1185).

L'attention passe ensuite aux personnages impliqués dans cet épisode, le président et le procureur :

"Le président était robuste et ragot, le visage congestionné, une cinquantaine d'années, les cheveux grisonnants coupés court, et décoré. Le procureur parut à tout le monde étrangement pâle, le teint presque verdâtre, maigri pour ainsi dire subitement" (FK.p.689).

Camus juxtapose de la même façon les deux personnages, mais en les inversant :

---



"A ma gauche, j'ai entendu le bruit d'une chaise qu'on reculait et j'ai vu un grand homme mince, vêtu de rouge, portant lorgnon, qui s'asseyait en pliant sa robe avec soin. C'était le procureur (...) Trois juges, deux en noir, le troisième en rouge, sont entrés avec des dossiers et ont marché très vite vers la tribune qui dominait la salle. L'homme en robe rouge s'est assis sur le fauteuil du milieu, a posé sa toque devant lui, essuyé son petit crâne chauve avec un mouchoir et déclaré que l'audience était ouverte" (Etr.p.1186).

Les autres acteurs de cette "erreur judiciaire" sont, d'ailleurs, apparentés eux aussi. En effet, Dostoïevski décrit ainsi l'avocat de la défense :

"C'était un homme grand et sec, aux jambes grêles, aux doigts exsangues et effilés, les cheveux courts, le visage glabre, et dont les lèvres blanches se plissaient parfois d'un sourire sarcastique. Il paraissait quarante ans. Le visage eût été sympathique sans les yeux, dénués d'expression et très rapprochés du nez qu'il avait long et mince; bref, une physionomie d'oiseau. Il était en habit et en cravate blanche" (p.690).

L'avocat de Meursault est présenté comme

"petit et rond, assez jeune, les cheveux soigneusement collés. Malgré la chaleur (j'étais en manches de chemise), il avait un costume sombre, un col cassé et une cravate bizarre à grosses raies noires et blanches"<sup>1</sup>.

La parenté entre les deux textes se situe surtout au niveau de la technique descriptive. Le choix des détails et leur accumulation suggèrent déjà l'antipathie et le ridicule que doivent inspirer de tels hommes de loi.

L'attelage de l'insignifiant et du cérémonial dans les deux textes est renforcé chez Camus par la juxtaposition de plusieurs gestes machinaux ridicules:

"les cheveux grisonnants coupés court, et décoré" (FK.);

"(a) essuyé son petit crâne chauve avec un mouchoir et déclaré que l'audience était ouverte" (Etr.).

---

1. Etr.p.1172. Non pas lors du procès mais au début des interrogatoires.

L'impression caricaturale ainsi produite se prolonge dans les gestes et les envolées oratoires des divers personnages. Dostoïevski introduit aussi les interventions ironiques du narrateur, par exemple :

"Puis, Hippolyte Kirillovitch en vint à la péroraison. Il avait la fièvre; d'une voix vibrante il évoqua le sang versé, le père tué par le fils 'dans la vile intention de le voler'. Il insista sur la concordance tragique et flagrante des faits" (p.752).

Le traitement ironique de l'épisode se fait plus implicite chez Camus : malgré les soins apportés par les hommes de loi à l'exposition des points de vue opposés, ceux-ci ne rencontrent que le manque de compréhension et l'oubli du principal intéressé. La relation objective que Meursault fait des événements ajoute à la dimension ironique du texte puisqu'il n'a pas lui-même conscience de l'ironie.

Ceci est souligné efficacement au niveau formel lorsque, pour traiter les plaidoiries de la défense et de l'accusation Dostoïevski passe du discours indirect au style direct, parsemé des commentaires du narrateur, tandis que Camus emploie alternativement le discours indirect et le style indirect libre. Un exemple suffira pour illustrer combien l'ironie ainsi suscitée dépasse celle contenue dans les Frères Karamazov où les commentaires du narrateur sont plus explicites, donc moins suggestifs :

"Une chose déplut aux dames : il se courbait, surtout au début, non pas pour saluer, mais comme pour s'élancer vers son auditoire, son long dos semblait pourvu d'une charnière en son milieu, et capable de former presque un angle droit" (FK.p.756).

"Mon avocat, à bout de patience, s'est écrié en levant les bras, de sorte que ses manches en retombant ont découvert les plis d'une chemise amidonnée : 'Enfin, est-il accusé d'avoir enterré sa mère ou d'avoir tué un homme?' Le public a ri. Mais le procureur

---



s'est redressé encore, s'est drapé dans sa robe et a déclaré qu'il fallait avoir l'ingénuité de l'honorable défenseur pour ne pas sentir qu'il y avait entre ces deux ordres de faits une relation profonde, pathétique, essentielle" (p.1193).

Lié à la dimension ironique du langage et des gestes est l'emploi des détails vestimentaires, symboliques du côté rituel, théâtral du procès.<sup>1</sup> On comprend que la "robe" sert en même temps de costume à l' "acteur" et de déguisement à l'individu. Aussi, l'habit et la cravate blanche de Fétjoukovitch (p.690) ne sont pas étrangers à sa réussite dans la "pièce" à laquelle il participe. Le narrateur lui-même parle explicitement de "spectacle" (p.721), de Fétjoukovitch qui agit par jeu (p.692), qui folâtre" (p.693). Les rires et applaudissements répétés du public<sup>2</sup>, dont les femmes surtout ne sont venues que pour voir Mitya (p.687), ajoutent à cette impression d'assister à une suite de tableaux reliés entre eux : la rencontre des deux rivales (p.687), la lutte du procureur et de Fétjoukovitch (p.692), la condamnation finale. Les détails vestimentaires dans L'Etranger frappent déjà dans le paragraphe cité plus haut, de même que l'utilisation à effet (mélo-) dramatique des manches et de la robe.<sup>3</sup>

L'analogie se poursuit au niveau de la procédure judiciaire aussi puisque Camus adopte, dès le lever du rideau, le même système de défense que Fétjoukovitch. Puisque, dans les deux cas, les faits portent à croire à la culpabilité de l'accusé, les avocats de la défense s'appliquent d'abord à mettre en doute, indirectement, les témoignages, en discréditant les témoins (FK.p.692, Etr.p.1189). Fétjoukovitch va pourtant plus loin que l'avocat de l'Etranger

1. Voir R.Champigny, Sur un héros païen.

2. Cf. pp.694, '98, 759, '81 et 724, '27, '56, '72, '76, '77, '79.

3. Voir aussi le procureur, p.1186.

puisqu'il s'efforce de prouver qu'il n'y a même pas de faits!<sup>1</sup>

Dans les deux récits la défense n'a pas un seul témoignage solide et les témoins, sans exception, se bornent à formuler de simples opinions, sans preuves à l'appui. De plus - à l'encontre du procès de Crime et Châtiment - le passé des accusés pèse fortement dans la balance, joint dans les Frères Karamazov à l'impression défavorable produite par Dmitri. Dans l'Etranger, pourtant, l'ironie est de nouveau évidente dans le fait que le passé 'sordide' de Meursault, à l'encontre de celui de Dmitri, n'existe que dans l'imagination du procureur. L'impression produite par des témoins à décharge assure finalement la condamnation : Catherine (FK.p.717), au cours d'une volte-face qui fait sensation dans la salle d'audience; Raymond (p.1193) dont la personnalité et les mœurs fournissent un élément concret aux constructions gratuites du procureur.

Le traitement infligé par les hommes de loi à deux des témoins les plus simples lie, lui aussi, les deux livres. Grigoriev, interrogé par la défense, est ridiculisé, son témoignage bafoué (p.694-5). De même Céleste, sans être ouvertement ridiculisé, est brusqué, renvoyé sans ménagements (p.1191). Il faut toutefois relever que ceci a moins d'importance dans le cas de Céleste que dans le roman russe puisque Grigoriev est le témoin-clé du procès. L'épisode révèle, pourtant, le même but dans l'utilisation de la procédure judiciaire.

Suit, enfin, le duel de l'accusation et de la défense qui se basent sur "two parallel and opposed reconstructions of the crime" (Brée). Se fiant à la psychologie et aux faits<sup>2</sup>, les deux camps retracent un passé dans lequel le crime peut être situé logiquement. Le narrateur des Frères Karamazov note

1. En vue de l'expérience judiciaire personnelle des deux écrivains, il pourrait ne s'agir ici que d'une coïncidence.

2. FK.p.738; Etr.p.1195.



avec détachement, mais non sans ironie, les divergences entre ces deux reconstitutions. Meursault, lui, pousse le détachement jusqu'à déclarer que la façon de voir du procureur "ne manquait pas de clarté. Ce qu'il disait était plausible" (p.1196). De cette méthode de reconstitution étrangère à la réalité découle une analogie centrale, à savoir le parallèle entre le "parricide" (non-commis) de Dmitri et le "matricide" (né de l'éloquence du procureur) de Meursault. Le déroulement du procès de Meursault tend à souligner l'aspect "matricide" de l'affaire : d'abord le procureur s'attarde plus sur le récit de l'enterrement que sur le crime commis; ensuite Meursault reconnaît qu'après le récit de la veillée funèbre, il a "senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable" (p.1189). Il est évidemment significatif que cette prise de conscience soit déclenchée par un sentiment lié à sa mère mais étranger au meurtre<sup>1</sup>. La défense tire au clair cette ambiguïté, mais le procureur gagne le parti lorsqu'il s'écrie : "oui (...) j'accuse cet homme d'avoir enterré une mère avec un coeur de criminel". Alors, remarque Meursault, "j'ai compris que les choses n'allaient pas bien pour moi" (p.1194).

Dans sa plaidoirie le procureur s'étend de nouveau sur la question de l'enterrement (p.1197ss.), et fait finalement un rapprochement analogue à celui que nous suggérons ici. L'amalgame est habile :

"Cette cour, messieurs, va juger demain le plus abominable des forfaits : le meurtre d'un père! (...) Toujours selon lui, un homme qui tuait moralement sa mère se retranchait de la société des hommes au même titre que celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses

---

1. Une certaine analogie est décelable aussi dans l'insistance sur des faits apparemment insignifiants, tels que fumer à la veillée funèbre (Etr.), tourner ou ne pas tourner la tête en entrant dans la salle d'audience (FK).

jours (...). '(...) vous ne trouverez pas ma pensée trop audacieuse, si je dis que l'homme qui est assis sur ce banc est coupable aussi du meurtre que cette cour devra juger demain" (pp.1197-8).

Ainsi, Meursault est condamné non seulement pour un matricide "moral" mais aussi pour un parricide imaginaire !

Etant donné que personne ne semble se soucier réellement du crime commis contre le vieux Karamazov ou contre l'Arabe, le lecteur reste naturellement avec l'impression que la condamnation est faite moins pour punir les deux accusés que pour se débarrasser d'eux. Ainsi, le procureur de Dostoïevski se dit "animé du désir de 'sauver la société' " (p.722) et déclare aux jurés d'une façon grandiloquente :

"Souvenez-vous que vous êtes les défenseurs du droit, le rempart de notre sainte Russie, des principes, de la famille, de tout ce qui lui est sacré (...) toute la Russie vous écoute (...) Ne trompez pas son attente, notre fatale troïka court à toute bride, peut-être à l'abîme" (pp.752-3).

Le procureur de l'Etranger affirme que la cour doit condamner

"surtout lorsque le vide du coeur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la société peut succomber" (p.1197).

2. Il reste maintenant à examiner une dernière analogie dans le contexte du procès : celle de l'attitude des accusés eux-mêmes au déroulement de leur procès. Les points de rencontre ici, apparemment sans grande importance en soi, ne manquent pas d'intérêt de par leur convergence avec les analogies déjà relevées. En outre, il ne s'agit plus ici de réduction, comme ce fut le cas pour l'adaptation du procès proprement dit; bien au contraire, Camus approfondit l'attitude de Meursault - puisque telle est le sujet du livre - qui s'éloigne de façon sensible de celle de Dmitri Karamazov.

---



La divergence s'annonce dès le début du procès lorsqu'ils donnent un aperçu de leur caractère. Dmitri se présente en dandy, fait l'emporté, le violent. Meursault, au contraire, donne l'impression d'un spectateur objectif ou d'un homme raisonnable prêt à aider de son mieux la bonne marche de l'affaire - malgré un peu d'agacement et d'ennui (pp.1187-8).

Les deux hommes ont, pourtant, un caractère somme toute sociable<sup>1</sup>, et ceci malgré la violence de Dmitri ou le 'non-engagement' de Meursault. C'est cette sociabilité qui, la première, doit changer après le crime. En effet, les deux hommes doivent apprendre à réprimer la sympathie qu'ils ressentent pour ceux qui les entourent. Dmitri dit par exemple au juge-d'instruction :

" 'Dans un instant je serai un prisonnier, et pour la dernière fois Dmitri Karamazov, comme un homme encore libre, vous tend la main (...)'  
Il tendit en effet la main, mais Nicolas Parthenovitch, qui se trouvait le plus près de lui, cacha la sienne d'un geste convulsif. Mitia s'en aperçut, tressaillit. Il laissa retomber son bras" (p.532).

Camus emploie cette même image lorsque, après un interrogatoire chez le juge-d'instruction, Meursault dit :

"En sortant, j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme"<sup>2</sup>

Pendant le procès l'attitude de Dmitri évolue de façon significative: arrivé en dandy violent, il devient plus silencieux (p.753) et, vers la fin, "on sentait dans ses paroles la résignation et l'accablement de la défaite" (p.782). Contrairement à Dmitri, Meursault fait montre d'un manque d'intérêt croissant : il se laisse aller à de fréquentes périodes de distraction<sup>3</sup> et

1. Voir Chap.III sur les relations de Meursault avec autrui.

2. P.1171. Cf. aussi FK, pp.488 et 492, Etr.p.1197.

3. Cf. p.1195 pendant la plaidoirie du procureur, p.1199 pendant celle de la défense.

n'est nullement accablé par le verdict (p.1201).

Cette opposition éclaire à son tour les buts divergeants des deux auteurs, car Dmitri devait être subjugué par la souffrance rédemptrice tandis que Meursault, au contraire, devait apprendre à être indifférent aux conséquences du jugement. "L'épilogue" qui, dans les deux oeuvres, suit ce jugement, souligne l'idée-maîtresse des deux écrivains et, par opposition, tout ce qui les sépare.

Mais l'évolution de l'attitude des accusés envers autrui se double d'une évolution bien plus importante de la conscience de soi. Pour Dmitri, ceci commence dès l'interrogatoire à l'auberge et s'approfondit pendant toute la période de son emprisonnement. Il s'affirme d'abord noble et loyal (p.436); puis, peu avant son procès, il commence à comprendre qu'il doit souffrir pour réparer son dérèglement passé (p.619-20). Meursault commence à prendre conscience de lui-même devant les vieillards de la veillée funèbre tout d'abord (p.1132), donc dans un contexte maternel de nouveau, devant les jurés (p.1186) et devant le jeune journaliste<sup>1</sup>. Comme le dit Meursault à cette occasion : "j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même" (id). Le regard, symbole du jugement d'autrui, devient donc un catalyseur qui provoque l'introspection et la découverte de la "vérité"<sup>2</sup>.

Cette introspection dévoile alors un domaine où la vision personnelle de Camus fait équilibre à l'univers dostoïevskien des Frères Karamazov.

Tout d'abord, les protagonistes apprennent à assumer la responsabilité de leurs actions antérieures. Chez Dmitri, les protestations passionnées d'innocence se muent en un sentiment de responsabilité, voire en compréhension de la

1. Voir M.G. Barrier, L'Art du récit... p.62-3.

2. Ce regard-jugement se retrouve chez Clamence; cf. la Chute pp.1515 et 1534.



réalité mystique de la création, et ceci dès avant son procès. Chez Meursault, un vague sentiment de culpabilité devient plus précis. Alors, une certaine interprétation de l'Etranger nous ferait conclure à un parallélisme avec Dmitri : "by choosing to make himself the victim he must be, Meursault proudly raises himself above the judgement. Because he bears the punishment for a guilt he has freely assumed he appears as the noblest of all figures, the condemned criminal who is really innocent".<sup>1</sup> Mais ceci n'est vrai pour Meursault que dans la mesure où le lecteur, entrant dans le jeu de l'écrivain, oublie l'acte meurtrier ou absout le personnage. L'innocence qui lui est ainsi restituée aux yeux du lecteur rejoint alors l'innocence (objective puisque non pas conscience mais état) qui, aux yeux de l'auteur, ne l'avait jamais quitté.<sup>2</sup>

M. R. Girard décrit ainsi le cheminement intérieur de Meursault : "like Raskolnikov, like Dmitri Karamazov, Meursault (...) first pictured himself as a victim of judicial error, but he finally realized that the sentence was just, even if the judges were personally unjust, because the Self can provide only a grotesque parody of Justice"<sup>3</sup>. Néanmoins, le cas de Meursault est identique à celui de Dmitri jusqu'à un certain point seulement, et c'est précisément le point de divergence qui importe ici. En effet, dans les Frères Karamazov Dostoïevski présente un homme emporté, passionné mais bon, et qui accepte le verdict de la cour - que le lecteur sait être injuste parce que légalement faux. Il l'assume moralement comme punition de ses fautes passées, comme occasion de souffrir pour autrui (p.620). Meursault, au contraire, n'accepte pas le ver-

---

1. L.R. Rossi, 'The plague of absurdity', Kenyon Review XX no.3, 1958, p.414.

2. Voir à ce sujet notre chapitre IV sur la dimension "christique" de Meursault et de Muichkine.

3. 'Camus' Stranger retried' p.533.

dict comme preuve d'une quelconque culpabilité morale. Tout au plus reconnaît-il qu' "(il) étai(t) coupable, (il) payai(t), on ne pouvait rien (lui) demander de plus" (p.1209), admettant ainsi une culpabilité purement légale (d'ailleurs irréfutable), mais rejetant entièrement le point de vue de l'aumônier qui, comme Dostoïevski et ses personnages, voit la culpabilité comme avant tout morale, la punition légale comme négligeable face aux exigences divines. Ce que Meursault assume pleinement, au contraire, c'est la conséquence de ce verdict, la mort, non pas pour tel ou tel acte, mais simplement parce que telle est la destinée de tous les hommes (pp.1206 et 1210-11). Il est donc loin ici des conceptions chrétiennes de Dmitri-Dostoïevski.

Et pourtant, à Meursault comme à Dmitri est offerte l'occasion du "rachat" qui les conduira vers le "salut". Tous deux étonnent par l'élan qui les attache à la vie, quoique Meursault dépasse ce stade vers la fin de son emprisonnement. Dmitri s'écrie :

"Avec la force que je sens en moi, je me crois  
en état de surmonter toutes les souffrances,  
pourvu que je puisse me dire à chaque instant:  
je suis !" (p.620).

Meursault :

"J'ai été assailli des souvenirs d'une vie qui  
ne m'appartenait plus, mais où j'avais trouvé  
les plus pauvres et les plus tenaces de mes  
joies : des odeurs d'été, le quartier que  
j'aimais, un certain ciel du soir, le rire et  
les robes de Marie" (p.1199).

Pour Dmitri, il s'agit de reconnaître un élan vital qui se traduit par une soif inextinguible, "karamazovienne" de la vie. Pour Meursault, il faut assumer une vie qui va bientôt prendre fin, reconnaître donc consciemment "qu'(il) avai(t) été heureux, et qu'(il) l'étai(t) encore" (p.1211). Chez Dmitri l'amour de la vie est inséparable de l'amour du Dieu créateur (p.620). Chez

---



Meursault, l'attitude et l'expérience sont celles du jeune homme de Noces qui a fait de la terre sa seule religion.

Ce n'est donc que superficiellement que cette attitude envers la vie rapproche Dmitri et Meursault. Sans nous étendre sur cette question, déjà tant discutée par la critique, citons simplement quelques phrases d'une lettre de Dostoïevski écrite le jour prévu pour son exécution. Le sentiment exprimé s'apparente à l'attitude de Meursault avant sa mort :

"La vie est partout la vie, la vie est en nous-mêmes, et non dans les choses extérieures (...)  
Mais en moi demeurent le coeur et la même chair et le même sang qui peuvent également aimer et souffrir et avoir pitié et se souvenir, et cela est aussi vie. On voit le soleil... La vie est un don, la vie est un bonheur, chaque minute pourrait être un siècle de bonheur"  
(lettre du 22 décembre 1849).

C'est ce sentiment du "mystère" de la vie et de l'être qui pousse Dostoïevski vers un naturalisme mystique.<sup>1</sup> "Toutes les extases de ses héros sont en liaison avec la beauté de la nature" a pu écrire M. Motchoulski.<sup>2</sup> Et pourtant, comme nous l'avons vu, Camus accuse fréquemment le romancier russe de négliger les paysages et la nature.<sup>3</sup> Notons simplement que Camus refuse essentiellement le choix que fait Dostoïevski car, comme l'a écrit M. J. Onimus, "c'est tout ou rien, il n'y a pas de milieu, ou le ciel ou la terre, il faut choisir (...) Choisir la plénitude, l'émerveillement, la délivrance, c'est trahir la terre, trahir la condition humaine".<sup>4</sup> Nous ajouterions seulement que Camus trouve, lui aussi, la plénitude et l'émerveillement dans la nature<sup>5</sup>, mais

1. Chez Muichkine, Dolgorouki et Macaire, Zosime et Aliocha...

2. Dostoïevski, Payot, Paris 1963, p.147.

3. Rappelons, à titre d'exemple, C.II pp.118,160,206; E.p.855.

4. Cahiers Universitaires Catholiques, oct.1959, p.568. Voir aussi MS.p.165 : "... pour un coeur fier, il ne peut y avoir de milieu. Il y a Dieu ou le temps".

5. Cf. notre Chap.III.

alors l'idée de délivrance est, elle, irrecevable.<sup>1</sup>

L'analyse des événements postérieurs au crime révèle donc une opposition fondamentale dans la vision du monde des deux écrivains. Pour Dostoïevski, comme tous les critiques l'ont souligné<sup>2</sup>, la souffrance, partie intégrante de la condition humaine, est rédemptrice. Cette conception sous-tend tous ses écrits et est illustrée en particulier dans son dernier roman. Elle est ancrée si profondément dans son esprit que Berdiaev a pu écrire que, "pour Dostoïevski la vie est avant tout le rachat d'une faute par la souffrance"<sup>3</sup>.

Il n'est guère besoin de répéter combien de telles conceptions, proprement mystiques, sont étrangères à Camus. Meursault se contente, selon le mot de R.Champigny, "d'exalter" la vie, "c'est-à-dire non pas la vie en générale, mais la sienne. Il la fait sienne et l'exalte alors même que, de l'extérieur, il la déclare absurde et lui refuse une signification"<sup>4</sup>. Pour Camus, la souffrance imposée à l'individu ne saurait avoir une valeur qui la dépasse; elle doit être combattue : au mieux elle sera diminuée, au pire elle sera supportée dans un esprit de révolte<sup>5</sup>.

Mais dans aucun cas Camus ne permet à ses personnages de dépasser le réel et si Meursault, comme Dmitri, assume la souffrance, ce n'est pas pour la sublimer, pour atteindre à travers elle une transcendance, mais parce que,

1. Les écrits de Camus prouvent fréquemment qu'il était conscient de cette passion de vivre des Karamazov : voir par exemple C.II p.276; HR.p.467; Préface à Martin du Gard p.xxx, reprise dans E.p.1154.
2. Berdiaev, *L'Esprit de Dostoïevski* p.29 et 105; Gide, *Dostoïevski*, Plon-Nourrit, Paris 1923, édit. Gallimard 'Idées' p.228; Evdokimov, *Le problème du Mal* p.106; E.J.Simmons, *Dostoevsky*, Vintage Books, Random House, N.Y. 1940, p.337.
3. *L'Esprit de Dostoïevski* p.108. Cf. FK.pp.178,310,'25,'45,620 passim.
4. *Sur un héros païen* p.190.
5. En dernière analyse, on peut avancer que tout l'oeuvre de Camus traite de cette amère constatation que "les hommes meurent et ils ne sont pas heureux", *Caligula* p.16.



comme l'a écrit Camus en 1943, "toute pensée se juge à ce qu'elle sait tirer de la souffrance. Malgré ma répugnance, la souffrance est un fait" (C.II p.94).

L'influence des Frères Karamazov sur l'Etranger semble donc importante : le roman russe paraît sans aucun doute comme la source d'inspiration du procès. Au niveau de la description de la procédure judiciaire et dans la fabrication d'un "parricide" et d'un "matricide", les deux oeuvres sont étroitement apparentées. L'attitude des protagonistes et, surtout, le "salut" qui les attend illustrent toutefois l'opposition qui, au niveau de la vision du monde, sépare les deux écrivains.

\*

---

## II Les Frères Karamazov et Caligula.

1. Dans notre chapitre sur Camus lecteur de Dostoïevski nous avons démontré qu'il connaissait les Frères Karamazov dès 1938 au plus tard. La mise en scène de l'adaptation de Copeau et le texte des Carnets d'août 1938 sur le "tout est permis" comme expression de la liberté nous inclinent à croire que l'influence que nous décelons dans l'Etranger et Caligula est plausible. Elle se situerait dans le cadre de ses réflexions sur les problèmes posés par le roman russe.

Nous pouvons avancer que Caligula met en scène - par le truchement d'une histoire racontée par Suétone dans sa Vie des Douze Césars - une logique rigoureuse qui, dans ses prémisses comme dans ses conclusions, s'apparente à celle d'Ivan Karamazov, tout en la dépassant. La première version de la pièce est achevée en 1938.<sup>1</sup> Elle est donc contemporaine de la création des Frères Karamazov par le Théâtre de l'Equipe. Si les analogies entre les deux oeuvres semblent indiquer une influence certaine, il faut néanmoins noter que celle-ci est subordonnée et postérieure à la première inspiration de Camus qui devrait son origine (pour autant que l'on puisse juger en pareil domaine) à une expérience personnelle : celle de la maladie<sup>2</sup>.

L'attitude de protestation qu'incarne Caligula serait vraisemblablement vécue, personnelle; ainsi, lorsque Camus rencontre les Frères Karamazov, Ivan lui présente avant tout un modèle littéraire frappant de la seule attitude logique valable face à la souffrance et à la mort. Sa sensibilité et ses convictions trouvent donc un écho dans le personnage d'Ivan. Sans doute est-ce pour cette raison que Camus a pu dire :

---

1. M. J. Paulhan a reçu le manuscrit en mars 1939; cf. TRN.p.1739.

2. Voir R. Quilliot, TRN.p.1735.



"J'ai aimé par-dessus tout Ivan Karamazov. Je le jouais peut-être mal, mais il me semblait le comprendre parfaitement. Je m'exprimais directement en le jouant"<sup>1</sup>.

Au niveau de la comparaison thématique que nous allons entreprendre à présent, les Frères Karamazov et Caligula présentent un réseau d'analogies multiples. Dans une deuxième partie nous retracerons l'évolution de la pensée de Camus dans Caligula, évolution qui l'éloigne de la position d'Ivan Karamazov.

Remarquons tout d'abord comment l'évolution de Caligula ressemble à ce que l'on sait d'Ivan : jeune homme apparemment normal au départ, il rencontre une vérité simple mais inadmissible et, de par ses efforts pour y faire face, se voit acculé au désespoir et sombre finalement dans une folie meurtrière. Il est évident, néanmoins, qu'un tel thème n'est guère personnel à nos deux écrivains et pourrait n'être qu'une rencontre purement fortuite, ne relevant nullement du domaine spécifique de l'influence. Notre but sera donc de dépasser cette analogie somme toute superficielle afin d'approfondir le contenu thématique des deux oeuvres. Dans cette lecture comparée, nous tiendrons compte du fait que Camus s'est inspiré directement de Suétone dans la rédaction de sa pièce.<sup>2</sup>

Il semble que ce soit J.Grenier qui introduit Camus au livre de Suétone lorsque, vers 1932, Camus est son élève en Première Supérieure. Or, Grenier a lui-même rappelé les aspects du livre sur lesquels il insistait alors : le

---

1. Interview à Paris-Théâtre, 1958; repris dans TRN.p.1714.

2. Il lui emprunte surtout un cadre historique précis : une suite d'anecdotes qui ont trait à la folie de Caligula : exécutions, débauches sexuelles, amour pour Drusilla, mauvais traitements infligés aux sénateurs et au peuple. Voir J-M.Minon, 'Sources et remaniements du Caligula d'A.Camus', Revue de l'Université de Bruxelles, XII, 1959-'60.

"tous coupables", le "Nietzsche barbare", la "nostalgie de l'absolu".<sup>1</sup> Comme on le voit, ces aspects apparentent étroitement Caligula à Ivan Karamazov que Camus interprète en 1938, c'est-à-dire vers l'époque où le projet de Caligula apparaît pour la première fois dans ses Carnets.<sup>2</sup> Toutefois, Camus ajoute à la folie croissante de l'empereur romain telle que la dépeint Suétone une explication rationnelle qui est étrangère à ce dernier et qui a peut-être sa source dans les préoccupations personnelles (et dans les lectures) de Camus à cette époque.<sup>3</sup>

Ivan et Caligula font tous les deux la découverte de la relativité des choses humaines, Ivan par le spectacle de la souffrance, Caligula par la mort de sa soeur Drusilla.<sup>4</sup> La prémisse philosophique ainsi illuminée, "les hommes meurent et ils ne sont pas heureux" (TRN,p.16), ressemble fort à celle d'Ivan, "si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix" (FK.p.265). Ils se révoltent donc, au nom de tous, contre le désir et la douleur de tous, car ils ne peuvent vivre avec la connaissance que le désir est irréalisable et la douleur inévitable.

Mais alors qu'Ivan exige l'amélioration de cet état de choses, Caligula, lui, réclame tout simplement l'impossible<sup>5</sup> : il rêve de "faire que le soleil se

1. A. Camus - Souvenirs, Gallimard NRF, Paris 1968, p.59.

2. Voir C.I. pp.43, 107, 114 passim. Détail intéressant : la distribution prévue à l'Equipe pour Caligula s'inspirait directement de celle des Frères Karamazov. Cf. TRN.p.1740.

3. Une phrase de 1944 résume bien le problème fondamental : "les conflits apparemment insolubles que toute pensée active doit d'abord traverser avant de parvenir aux seules solutions valables". "Prière d'insérer" (1944), TRN.p.1745.

4. Divergence donc par rapport à sa source puisque, chez Suétone, les premières manifestations de la folie précèdent la mort de cette soeur-maîtresse.

5. Rappelons aussi le 'changer ce qui est' qui motive confusément Raskolnikov.



couche à l'est, que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus" (p.27). Cela est impossible, il le sait, tout comme Ivan est conscient que son rêve de voir les choses s'améliorer ne deviendra jamais réalité. Mais leur réaction à cette situation désespérée fait apparaître un point de divergence qui ira en s'élargissant : Caligula rejette le monde comme sans importance, contrairement à Ivan qui continue, désespérément, à vouloir le changer.

Les deux oeuvres se présentent donc à ce stade comme une tentative de rationalisation totale de l'existence, tentative qui, née de la révolte d'une sensibilité, n'aboutit qu'à la révolte intellectuelle. L'impasse ainsi produite, développée de façon semblable, rapproche les deux oeuvres. Ainsi, le désir d'absolu qui motive les deux hommes les pousse, même dans la révolte, vers le "tout ou rien", idée-maîtresse des révoltés de Dostoïevski (Raskolnikov, Stavroguine ou l'homme du Sous-sol par exemple ) comme de Camus. Ce dernier écrit en 1945 que

"il serait possible de montrer ainsi qu'il ne peut y avoir pour un esprit humain que deux univers possibles, celui du sacré (ou pour parler le langage chrétien, de la grâce) et celui de la révolte. La disparition de l'un équivaut à l'apparition de l'autre (...) Là aussi le Tout ou Rien se pose dans son exigence la plus étroite, le choix dans son intransigeance".<sup>1</sup>

Ivan s'oppose à Dieu, Caligula aux dieux; et ils revendiquent une liberté sans bornes, Caligula dès le début, Ivan au cours d'une lutte pénible.

Mais pour un esprit tenté par le désir d'absolu, rejeter Dieu c'est s'exposer au "tout est permis" car

"il n'y aura alors rien d'immoral; tout sera autorisé (...) pour tout individu qui ne croit ni en Dieu ni en sa propre immortalité, la loi morale de la nature (doit) immédiatement devenir l'inverse absolu de la précédente loi religieuse".<sup>2</sup>

---

1. 'Remarque sur la Révolte', L'Existence, 1945. Cf. E.p.1688.

2. FK.p.73. Il s'agit d'une idée d'Ivan rapportée par Mioussov.

Cette erreur d'Ivan est évidemment aussi celle de Caligula. Mais au sein même de cette analogie l'on découvre que l'empereur dépasse Ivan, car il s'arroge en pratique, et non plus seulement en principe, le droit de tout faire et, d'une logique plus rigoureuse que celle d'Ivan, va jusqu'au bout de son raisonnement.

Le Mythe de Sisyphe explorera sur le mode discursif toutes les ramifications et toutes les conséquences de cette conclusion. Caligula et le Malentendu, sur le mode dramatique, décrivent les désastres qu'elle entraîne. Une telle attitude ne fut évidemment pas du goût de tout le monde, mais une critique comme celle-ci peut au moins nous aider à mieux cerner l'analogie entre les deux protagonistes : "Camus ne serait-il pas le chantre des temps modernes ... de la banalisation des êtres et des attitudes, de la vie sans générosité et sans enthousiasme, de la platitude répétée... de l'équivalence des existences?".<sup>1</sup> Relevons d'abord combien une telle question, posée de l'intérieur d'un système de valeurs préétabli et immuable, méconnaît la véritable pensée de Camus et fait preuve d'une incompréhension de ce que Camus a justement appelé "la détresse de l'homme qui a pris le parti de la créature contre le créateur" (C.II p.281), et ailleurs, "le déchirement du cri d'Ivan" (HR.pp.428,707). Elle ne saurait répondre à la question qui est au centre du drame d'Ivan et de Caligula, à savoir: sur quoi fonder un système de valeurs en dehors des systèmes traditionnels qui ont fait faillite ?<sup>2</sup>

En dernière analyse l'oeuvre de Camus ne traite que de cette question unique, et une pièce comme le Malentendu, par exemple, (dont Camus n'a pas infléchi la rigueur logique comme il l'a fait dans Caligula en condamnant son per-

---

1. J.Conilh, 'L'exil sans royaume', Esprit, avril 1958, p.543.

2. Cf. FK.p.73 et C.II p.267 (1949).



sonnage à reconnaître à la fin son erreur), la pose avec clarté sous forme négative. L'équivalence générale implique le nivellement de tous, d'où le mépris d'Ivan pour tout son entourage, d'où la condamnation à mort générale portée par Caligula. Nuance importante, néanmoins: si Ivan se méprise lui-même autant qu'il méprise autrui, il continue à aimer la vie (p.249), tandis que Caligula trouve ce monde sans importance (p.25) et se désintéresse de sa propre vie, plus, fait tout pour la perdre.<sup>1</sup>

L'indifférence absolue dans laquelle se plonge Caligula est donc sans équivalent chez Ivan. "La seule liberté possible est une liberté à l'égard de la mort" écrit Camus en août 1938 (C.I p.118), et c'est finalement cette liberté que cherche Caligula. Les oeuvres comme le Malentendu et Caligula, écrit avec raison M. J-C.Treil, "ont toutes la mort comme thème principal, et dans chacune d'elles l'indifférence est une éthique qui permet de mieux mourir ou de mieux tuer. De toutes façons, il s'agit pour les personnages "ultras" de dominer la mort, et de combattre la peur, l'angoisse ou la haine qu'elle provoque".<sup>2</sup> Là où Marthe réussit, Caligula échoue puisqu'il ne vainc pas sa peur de la mort (p.107), et Ivan se dérobe par la folie.

Mais si les deux hommes ne poussent pas jusqu'au même point le désespoir devant la souffrance - ce qui tient peut-être au fait qu'Ivan se contente finalement de rejeter "l'harmonie future", tandis que Caligula rejette tout de la vie, passé, présent et avenir - les conséquences qui en découlent sont analogues. En effet, leur indifférence pousse au cynisme qui ferme l'individu à autrui et pervertit la raison même de leur révolte qui était l'amour de l'homme et la

- 
1. Témoin la scène avec Cherea, Acte 3 scène vi. Rappelons, pourtant, qu'il s'agit alors d'un choix conscient de Caligula; ses rapports avec Scipion laissent entrevoir un Caligula plus proche de cet amour de la vie d'Ivan.
  2. L'indifférence dans l'oeuvre de Camus, Editions Cosmos, Sherbrooke, Canada 1971, p.81.

fidélité à combattre pour lui. Mais, de nouveau, Caligula dépasse Ivan puisque ce dernier, malgré toutes ses protestations de mépris, reste impliqué dans le drame jusqu'au dénouement tragique, tandis que Caligula s'est coupé des hommes dès avant son retour au palais.

Nous pouvons retracer chez Ivan ce que Mme. R.Bespalooff a découvert chez Caligula : "Il se veut coupable, il a besoin de la transgression du sacrilège pour affirmer sa liberté. Et en même temps, de toutes ses forces, il nie sa culpabilité, car en effet, quelle justice y aurait-il sous le régime de l'équivalence ? Il extériorise le mal pour se libérer, et c'est par là justement qu'il adhère à la nécessité et fait son jeu".<sup>1</sup> Ivan fait, lui aussi, le jeu de l'absurde : il désire la mort de son père, encourage Smerdiakov en lui enseignant que tout est permis et part pour Tchernachnia en plein drame. Pourtant, s'il arrive à la même conclusion que Caligula, il essaie de s'esquiver devant les implications - et les applications - de cette conclusion.<sup>2</sup>

Nous avons remarqué ailleurs<sup>3</sup> comment, le plus souvent, l'adaptation que fait Camus de personnages ou d'épisodes dostoïevskiens leur enlève le côté outrancier, l'aspect "irraisonné, irrésolu et souvent presque irresponsable".<sup>4</sup> Ici, au contraire, Camus pousse à bout la logique de la position choisie, accepte les aspects les plus extrêmes, les plus meurtriers de ses conclusions. Là où Ivan prend peur et s'esquive, Caligula fait face. Ivan n'a pas la force nécessaire pour se laisser condamner pour ses idées; Caligula, qui voulait la lune, sait que l'impossible ne se laisse pas saisir mais que, si l'on essaie,

1. 'Le monde du condamné à mort', Esprit, no.163, janv.1950, p.20.

2. D'abord en assumant l'attitude de Caïn questionné par Dieu (p.251), ensuite en sombrant dans la folie.

3. En examinant, par exemple, l'influence de Crime et Châtiment ou de l'Idiot. Nous verrons le même processus à l'oeuvre avec le Kirilov des Démones, l'homme du Sous-sol et le Goliadkine du Double.

4. Gide, Dostoïevski p.67.



il faut payer le prix (p.107).

2. Le parallélisme entre Ivan et Caligula ainsi tracé, il faut à présent examiner l'évolution qui, au coeur même de cette parenté, s'achève chez Camus dans une opposition explicite aux conclusions avancées par les deux protagonistes.

En 1955 Camus définit ainsi sa conception de la tragédie :

"Les forces qui s'affrontent (...) sont également légitimes, également armées en raison (...) la tragédie est ambiguë, (...) chaque force est en même temps bonne et mauvaise"<sup>1</sup>

C'est cet affrontement ambigu que nous découvrons dans Caligula. Comme le dit M. J. Onimus, "de même qu'Aliocha et Ivan représentent les deux faces de Dostoïevski, Caligula et Scipion incarnent le double visage de la réalité telle que l'a vue Camus".<sup>2</sup> Aliocha oppose sa vertu et sa foi naïve à la logique anti-théiste de son frère. Malheureusement, malgré son désir du bien, il n'empêche pas le mal de s'accomplir.<sup>3</sup> Mais Aliocha est aussi un Karamazov, et le mérite de Dostoïevski est d'avoir su rendre l'ambiguïté de cette volonté du bien et du penchant héréditaire vers le mal.<sup>4</sup> Scipion a un rôle plus passif à jouer face à Caligula, mais il contient la même ambiguïté qu'Aliocha - passivité et ambiguïté que Camus a renforcées dans les états successifs de la pièce.<sup>5</sup>

1. 'Sur l'avenir de la tragédie', TRN.p.1705.

2. Camus p.22-3.

3. Ivan lui fait même admettre qu'un général qui a fait tuer un petit garçon par sa meute mérite d'être fusillé, (p.263).

4. Voir à titre d'exemple pp.119,236,239 et 381.

5. Scipion est lié à Caligula par l'amitié, la ressemblance qu'il se découvre avec l'empereur (cf. Cal.pp.83 et 101), comme Aliocha l'est à Ivan. Il ressemble à Aliocha aussi dans son refus des théories intellectuelles de Caligula, de l'athéisme... Du côté positif, il manifeste le même refus de juger autrui et la même compassion.

Comme l'a montré M. I.H.Walker, l'attitude de Camus envers Caligula subit une transformation importante entre le premier manuscrit et l'édition définitive.<sup>1</sup> Ainsi, le plan de janvier 1937 donne l'impression d'un "thoroughly admirable character castigating the mediocrity of all about him".<sup>2</sup> Mais entre septembre 1939 et mars 1941 Camus commence à porter un jugement moral sur son personnage. C'est à partir de ce moment que Caligula s'éloigne de plus en plus d'Ivan. L'expérience de la guerre, suggère ce même critique, prouve à Camus le danger de cette position, pourtant logique, qui se fonde sur le désespoir - position rigoureuse et, jusque-là, admirable. La même pensée qui, chez Ivan, le fait conclure au laisser-faire qui tuera le vieux Karamazov, amène Caligula à une tuerie arbitraire. Ensuite les Nazis, comme le montre Camus dans les Lettres à un ami allemand, s'appuieront sur cette même pensée, qui entraînera alors "l'apocalypse hitlérienne" (HR.p.416). Consterné, Camus rejette cette position dans sa vie d'écrivain engagé et de résistant (Lettres... et Combat), comme dans ses oeuvres (la Peste, l'Etat de Siège, l'Homme révolté...).

Mais il modifie aussi son Caligula. D'abord la position de Cherea devient plus nuancée : Camus le montre loyal à son idée du bonheur.<sup>3</sup> Ensuite Caligula se condamne lui-même quelques instants avant sa mort lorsque Camus ajoute :

"Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait. Je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne" (Cal.p.108).

Cette condamnation qui éloigne l'empereur d'Ivan sera implicite dans le chapitre de l'Homme révolté que Camus consacrera à Ivan.

1. 'The composition of Caligula', Symposium, Fall 1966.

2. Ibid.p.267.

3. Cf. l'article de M. A.J.Clayton, 'Les deux visages du Cherea de Camus', Romanische Forschungen, 80 Band, Heft 2/3, 1968. Il parle des modifications apportées à Cherea et de l'ambiguïté qui subsiste.



En 1957 Camus a porté le jugement suivant sur sa pièce :

"C'est l'histoire de la plus humaine et la plus tragique des erreurs. Infidèle à l'homme par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut (...) être libre contre les autres hommes".<sup>1</sup>

Ce jugement est analogue à celui qu'il porte sur Ivan dans l'Homme révolté :

"Le problème personnel d'Ivan est (...) de savoir s'il sera fidèle à sa logique (...) Pour avoir pris le parti des hommes, il reçoit en partage la solitude. La révolte de la raison, avec lui, s'achève en folie" (pp.468 et 471).

Au delà de l'apparente opposition de ces deux jugements on voit combien, pour Camus, ces deux personnages incarnent un même problème : celui de la révolte pour, ou contre, l'homme.

En août 1947, porté sans doute par le mouvement de recul qui l'éloigne de son premier Caligula comme d'Ivan, Camus écrit à Jean Grenier qu'il cherche des "valeurs moyennes" et non plus un négatif absolu.<sup>2</sup> L'emprise de la contingence se mue peu à peu en recherche d'une transcendance. Caligula et la Malentendu se voient reniés dans la Peste et l'Etat de Siège. L'influence des Frères Karamazov, compliquée peu à peu par une attitude d'opposition, continuera pourtant dans la Peste où la pensée d'Ivan fournit plusieurs éléments de base de l'attitude de Rieux - attitude qui, dès lors, veut déboucher sur une morale modeste mais positive.

\*

---

1. Préface à l'édition américaine du Théâtre, déc. 1957. Reprise dans TRN.p.1730.

2. A.Camus - Souvenirs p.143.

### III Les Frères Karamazov, la Peste et le "Refus du Salut".

Le "je n'ai pas pris la voie qu'il fallait" de Caligula consacre son échec - et impose un jugement porté par l'auteur.<sup>1</sup> Caligula, infidèle à l'homme, fait le jeu du Mal. La Peste affrontera les mêmes problèmes afin de proposer une solution où l'homme reste fidèle à l'homme.

Nous examinerons tout d'abord la parenté entre les Frères Karamazov (Ivan) et la Peste (Rieux) dans le traitement du problème philosophique et moral de l'existence du mal. Dans la partie suivante nous traiterons d'une deuxième réponse au même problème, celle d'Aliocha et de Tarrou. Dans la troisième partie la lecture du chapitre de l'Homme révolté consacré à Ivan nous permettra de cerner les aspects fondamentaux de l'opposition de Camus aux conclusions des Frères Karamazov.

1. "Dostoievski, Berdiaev and Camus - écrit M. G. Green - show a fundamental concern with the problem of evil in history, especially with regard to theodicy, or the attempt to reconcile the belief in a just or loving God with the historical existence of evil".<sup>2</sup> L'intérêt de Camus pour ce problème ne doit sans doute pas plus à Dostoievski qu'à St. Augustin, par exemple, dont il écrit en 1946 :

"le seul grand esprit chrétien qui ait regardé  
en face le problème du mal, c'est St. Augustin.  
Il en a tiré le terrible 'Nemo Bonus'..."  
(C.II p.179).

Chez Camus, c'est la réaction instinctive de sa sensibilité qui informe son choix philosophique et non les livres, qui ne lui fournissent qu'une formulat-

- 
1. Ceci devient clair lorsqu'on compare Caligula et le Malentendu : si Martha ne gagne que la mort, Maria, symbole de vie, est également vaincue par le Mal et reste enmurée dans sa souffrance. C'est donc le Mal qui gagne la partie.
  2. 'A kingdom not of this world', Stanford Honours Essays, no.8, 1964, p.2.



ion à postériori de cette réaction. Sa conscience du problème expliquerait sans doute son intérêt pour cet aspect fondamental de l'oeuvre de Dostoïevski, la lutte constante entre le Mal et le Bien inefficace. Le critique chrétien, sûr de posséder la "vérité" dans le système auquel il adhère, peut écarter comme peu importants les arguments 'à charge' que sont le mal et la souffrance<sup>1</sup>, mais pour tout non-croyant ces arguments sont une pierre d'achoppement, un scandale injustifiable.

Ils le sont en tout cas pour Ivan Karamazov et le Dr. Rieux de la Peste puisqu'ils opposent tous les deux un refus catégorique à tout système qui, pour une raison "supérieure", accepte le mal comme partie intégrante nécessaire de la réalité humaine. Il s'agit donc ici essentiellement du refus de la croyance chrétienne.

Le réquisitoire d'Ivan est lancé en premier lieu contre le Dieu qui permet l'existence du Mal dans le monde. Mais il vise Dieu à travers les hommes, car ce sont eux qui infligent les souffrances qu'il décrit. Il s'attache donc avant tout au mal moral inhérent à la nature humaine :

"On compare parfois la cruauté de l'homme à celle des fauves; c'est faire injure à ces derniers. Les fauves n'atteignent jamais aux raffinements de l'homme (...) Je pense que si le diable n'existe pas, s'il a été créé par l'homme, celui-ci l'a fait à son image" (FK.p.258-9).

C'est donc moins l'existence du mal en soi qu'il récuse que la volonté du mal chez l'homme - d'où la dimension symbolique de "l'esprit karamazovien", dont même Aliocha est atteint (FK.p.119).

---

1. Comme le fait, par exemple, M. G. Bois-Robot dans son article sur 'Le Dieu de Camus, Sartre et Malraux', Résurrection 15, 1960.

Une critique que l'on a souvent formulée à propos de la Peste<sup>1</sup> souligne une différence qui séparerait ce récit des Frères Karamazov : on a regretté dans la Peste l'absence de toute référence à la souffrance infligée par l'homme à ses semblables, donc au mal moral dont parle Ivan. Mais cette différence est plus apparente que réelle, et ceci pour deux raisons. Premièrement, dans le contexte du livre lui-même figurent des références explicites et répétées de Tarrou au mal conscient, infligé par l'homme, en l'occurrence sous sa forme institutionnalisée, légalisée de la peine capitale. Ensuite, comme l'explique Camus lui-même dans une lettre à Roland Barthes :

"La question que vous posez (...) : 'Que feraient les combattants de la Peste devant le visage trop humain du fléau?' est injuste en ce sens qu'elle doit être écrite au passé et qu'alors elle a déjà reçu sa réponse, qui est positive. Ce que ces combattants (...) ont fait, ils l'ont fait justement contre des hommes..." (TRN.p.1974).

La "peste" doit donc être vue comme la transposition de tout le mal qui fait partie de la condition humaine.

Comme l'ont déjà remarqué plusieurs critiques<sup>2</sup>, la souffrance des enfants sert d'exemple concret du mal. Ivan associe textuellement refus du système et souffrance des enfants lorsqu'il dit à Aliocha :

"Je me refuse à accepter cette harmonie supérieure. Je prétends qu'elle ne vaut pas une larme d'enfant (...) Et si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme (...) que cette vérité ne vaut pas un tel prix" (p.265).

- 
1. Voir G.Kateb, 'Camus' la Peste - a dissenting view', Symposium XVII, no.4, 1963; R.Bespaloff, 'Le monde du condamné à mort', Esprit, janv.1950; R.Champigny, 'Camus' fictional works : the plight of innocence', American Society Legion of Honor Magazine, summer 1957.
  2. Voir H.Politzer, 'F.Kafka et A.Camus - parables for our time', Chicago Review 14 no.1, 1960; J.Onimus, Camus p.47. Voir aussi sur ce sujet la conférence prononcée par Camus chez les Dominicains de la Tour Maubourg en décembre 1946 (extraits dans E.p.1597) et les Justes p.335-6.



Mais, plus révélateur encore peut-être des sentiments de Dostoïevski est le fait qu'Aliocha lui-même (d'Alexéï, 'l'homme de Dieu') admet que le bonheur universel est inacceptable s'il doit être acheté par la torture d'un enfant (p.266). Le starets Zosime lui-même (qui devait, selon Dostoïevski, réfuter les arguments d'Ivan) demande que soit arrêtée la souffrance des enfants, mais ne fait que se placer finalement sur un plan religieux où "Dieu sauvera la Russie" (p.339).

Comme Ivan, Rieux affirme explicitement :

"Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où les enfants sont torturés" (p.1397).

Ceci rejoint, d'ailleurs, une nuance qu'Ivan introduit dans sa position :

"Ce n'est pas Dieu que je repousse, note bien, mais la création, voilà ce que je me refuse à admettre" (p.255).

Mais, niant une création jugée mauvaise, il est nécessairement amené à s'opposer aussi au Dieu-créateur. La position de Rieux ne comporte pas cette nuance puisque pour lui, comme pour Camus lui-même, 'Dieu est mort' :

"Croyez-vous en Dieu, docteur? - lui demande Tarrou. Non, mais qu'est-ce que cela veut dire?" (p.1322).

Le mal est donc pour lui un problème humain, problème qui ne débouche pas sur une remise en question d'une dimension religieuse de l'existence.

Son refus obstiné, scandalisé de la souffrance des enfants est, d'ailleurs, soigneusement étayé au niveau de la structure d'ensemble du récit (indice que la souffrance des enfants est peut-être plus qu'un simple exemple dans la Peste). D'abord le fait que, par deux fois, Camus met Rieux en contact avec des enfants souligne la continuité de cet élément central dans l'évolution

---

du récit<sup>1</sup>. Par la suite, la souffrance du fils du juge Othon (qui provoque l'éclat de Rieux cité plus haut) est chargée de toute la force du contraste. Camus attribue explicitement à l'épisode un sens général lorsque, pour l'introduire, il écrit que

"la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de leur paraître (à Rieux et à Tarrou. P.D.) ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire un scandale" (p.1394).

Tous les personnages principaux se trouvent réunis autour du chevet de l'enfant et leur apparent (et nécessaire) détachement les quitte un instant : Rieux ferme les yeux, "ivre de fatigue et de dégoût" (p.1396); Tarrou se détourne; Castel se réfugie derrière des gestes de médecin; Paneloux tombe à genoux pour prier. Nul raisonnement humain ne saurait fournir une explication qui justifierait cette souffrance. Sans doute est-ce pour cette raison que Dostoïevski a pu écrire :

"Le thème de mon héros est, selon moi, irrésistible : l'absurdité des souffrances des enfants, et il en déduit l'absurdité de toute l'Histoire..."<sup>2</sup>

La vision pessimiste que révèlent les deux oeuvres est alors analogue. Dans les Frères Karamazov le mal domine, entier : l'exigence de justice (humaine) elle-même n'est pas satisfaite puisque Dmitri est emprisonné pour un crime dont il est innocent et Smerdiakov se pend sans avouer son crime. Au niveau plus proprement mystique, Ivan est repoussé vers la solitude et

1. Lors de la première rencontre un jeune garçon fixe Rieux "de ses yeux clairs et intimidants" (p.1265). Lorsqu'il regarde à nouveau l'enfant, qui "n'avait pas cessé de le dévisager avec son air grave et tranquille (...) soudain, sans transition, l'enfant lui sourit de toutes ses dents" (p.1266). La deuxième fois, dans la rue, "il reçut un petit garçon qui se jetait dans ses jambes et le remit doucement sur ses pieds" (p.1288).
2. Lettre de Dostoïevski à son éditeur; citée par Pierre Pascal dans son Introduction aux Frères Karamazov, édition de la Pléiade, pp.xv-xvi.



sombre dans la folie; Dmitri s'en va purger une peine 'rédemptrice' mais qui, au dire d'Aliocha, sera peut-être au-dessus de ses forces (p.796). Ce sombre portrait n'est illuminé que par Aliocha et Zosime, et cela uniquement si l'on accepte le niveau sur lequel ils se placent. En effet, le dilemme (horizontal) de la raison n'est résolu que dans sa rencontre avec le mystère (vertical) de la Grâce dans la Croix. Mais le "scandale de la Croix" est, lui aussi, du domaine de la foi, donc peu convaincant pour le non-croyant. Dans la Peste la maladie règne, tue l'enfant "innocent", prive Rieux de sa femme et de son ami. Tarrou affirme que tous les hommes sont des "pestiférés" (p.1425), et cette "omnitude" se prolonge même dans le temps puisque, malgré la joie myope de la population à l'annonce de la fin de l'épidémie, Rieux conclut que la "peste" (le mal) ne meurt jamais (p.1474).

Une différence importante se dessine pourtant dans le domaine des rapports des divers personnages avec le mal. Dans les Frères Karamazov celui-ci constitue avant tout un phénomène intérieur, partie intégrale de la personnalité humaine et de son Histoire. Cette immanence du mal - qui contamine tout le monde, Ivan et Dmitri aussi bien que le jeune Zosime et Aliocha; Liza et Catherine autant que Nastasya Philipovna - donne peut-être au roman russe une complexité qui ressort moins de la lecture de la Peste. Ici, en effet, dans un élan de solidarité, des individus aussi différents que Grand, Rieux, Tarrou, Rambert et Gonzales (et même le Père Paneloux et le juge Othon, à la suite d'une même expérience : la mort du fils du juge) luttent contre un ennemi commun. Ceci reflète sans aucun doute le parti-pris de l'auteur qui veut illustrer "le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes".<sup>1</sup>

---

1. Lettre déjà citée à Roland Barthes, TRN.p.1973-4.

Camus se réfère ici au passage de l'Etranger à la Peste; mais dans le cadre du récit lui-même Rambert illustre ce même passage. Au départ conscient seulement "qu'il était étranger à (la) ville" (p.1306), et donc non impliqué dans son mal, il en vient à se joindre aux autres, convaincu "qu'il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul" (p.1389). Ce besoin de solidarité figure par la suite dans toutes les oeuvres de Camus, montrant ainsi combien il s'éloigne de l'attitude de "révolte solitaire" qui est celle d'Ivan.

Par ailleurs, le personnage qui représente le mieux cette attitude, Rieux, ne discute ni du mal ni du besoin de lutter contre lui. Pour Rieux, Dieu n'existe pas; sa position ne peut donc être définie que par référence à l'humain. Ainsi, c'est par l'exemple surtout, par l'action efficace - et non pas par des phrases comme chez Ivan - qu'il répond au problème du mal. Celui-ci, comme le dit le Mythe déjà, est fondamental :

"devant Dieu, il y a moins un problème de la liberté qu'un problème du mal. On connaît l'alternative : ou nous ne sommes pas libres et Dieu tout-puissant est responsable du mal. Ou nous sommes libres et responsables, mais Dieu n'est pas tout-puissant" (MS.p.140).

Devant ce choix, Ivan ne peut trouver l'option qui lui permettrait de vivre:<sup>1</sup> il ne "refuse pas d'admettre Dieu, mais très respectueusement (il) lui rend (son) billet" (p.265). Il ne peut pourtant accepter ceci comme solution satisfaisante - comme l'indiquent ses hésitations et sa folie. Rieux, au contraire, se détourne de la logique auto-destructrice d'Ivan pour ne s'occuper que du mal qu'il faut combattre :

"Le salut de l'homme est un trop grand mot pour moi. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord" (p.1397).

Le mal est souffert dans le monde; sa guérison doit donc avoir lieu, elle aussi,

---

1. Rappelons son "Peut-on vivre révolté ? Or, je veux vivre", p.266.



dans le monde.<sup>1</sup> D'où le refus de Rieux et d'Ivan du Christianisme qui reporte au delà de l'Histoire cette guérison. Dans les deux cas la position adoptée est donc anti-chrétienne mais, à cause de l'optique différente des deux écrivains (Dostoïevski étant opposé à Ivan tandis que Camus approuve Rieux), celle de Rieux ne débouche plus sur l'impasse nihiliste d'Ivan. Le point de départ dans les deux cas peut être l'amour<sup>2</sup>, Ivan n'aboutit qu'au mépris, tandis que Rieux atteint la solidarité fraternelle.

La confrontation ouverte entre foi et athéisme, comme les réponses possibles au problème du mal, occupent une place centrale dans l'élaboration de la Peste, ainsi que l'indiquent, par exemple, trois notes des Carnets où Camus oppose religion et médecine, absolu et relatif.<sup>3</sup> Il est même allé jusqu'à rendre plus vifs les propos qu'échangent prêtre et médecin.<sup>4</sup> Comme nous l'avons vu, Dostoïevski maintient que la position d'Ivan est "irrésistible", et il est vrai que la réponse diffuse d'Aliocha et de Zosime ne semble lui opposer aucun argument de poids. Ceci est sans doute inévitable, selon Camus, puisque "Dostoïevski a partie liée avec Ivan - et les chapitres affirmatifs des Karamazov lui ont demandé trois mois d'efforts, tandis que ceux qu'il appelait 'les blasphèmes' ont été composés en trois semaines, dans l'exaltation".<sup>5</sup> Mais cette impression méconnaît le but précis de Dostoïevski qui, loin de vouloir opposer aux conceptions abstraites d'Ivan une réfutation tout

1. FK.p.265 : "Les bourreaux souffriront en enfer, me diras-tu? Mais à quoi sert ce châtement puisque les enfants aussi ont eu leur enfer?"

2. HR.p.428 : "Le drame d'Ivan (...) naît de ce qu'il y a trop d'amour sans objet. Cet amour devenu sans emploi, Dieu étant nié, on décide alors de le reporter sur l'être humain..."

3. Cf. C.II pp.69 (1943), 121 et 129 (1944).

4. Cf. R.Quilliot, TRN.p.1942.

5. MS.p.187. Une autre explication, tout aussi valable, de cette rédaction inégale est sans doute l'importance exceptionnelle que Dostoïevski attache à cette réponse. Aussi y travaille-t-il "avec crainte, tremblement et piété, car c'est un devoir civique impérieux de confondre l'anarchisme"; lettre citée par Pierre Pascal p.xvi.

aussi abstraite, tenait à faire le portrait du "chrétien pur, idéal", montrant alors qu'il "n'est pas une abstraction, mais bien une chose réelle, possible, évidente" (FK.p.xvi).

C'est cette situation très particulière qui nous a suggéré le rapprochement en chassé-croisé qui suit.

Dans les Frères Karamzov Ivan présente sur le mode discursif l'argument principal qui n'est opposé que par les brèves paroles d'Aliocha et, surtout, par son exemple et celui de Zosime. Dans la Peste l'argument analogue à celui d'Ivan est présenté dans les paroles et l'exemple de Rieux, tandis qu'il est opposé sur le mode discursif par les deux prêches de Paneloux. Se peut-il donc que Camus ait consciemment reproduit "l'équation" des Frères Karamazov en l'inversant ? Si tel est le cas, elle se présente de la façon suivante : l'exemple de Rieux répond à celui d'Aliocha et de Zosime; l'explication de Paneloux répond à l'exposé d'Ivan. Finalement, Camus s'oppose à Paneloux tout comme Dostoïevski veut réfuter l'argument d'Ivan.

Le deuxième prêche de Paneloux serait alors une tentative explicite de dialogue avec Ivan Karamazov, un effort de la part de Camus pour opposer à Ivan un argument non plus diffus mais raisonné et délimité. Les points de rapprochement entre les deux exposés sont nombreux.

D'abord le roman russe révèle qu'Ivan se limite volontairement au problème de la souffrance des enfants. Or, le deuxième prêche est motivé par la souffrance et la mort du fils d'Othon et le prêtre qualifie cette souffrance de 'ce qu'il y a de plus important sur la terre' et parle de "l'horreur que cette souffrance traîne avec elle et les raisons qu'il faut lui trouver" (p.1402). Là où Ivan affirme qu'on ne peut aimer son prochain, sinon de loin, (p.256) Paneloux propose "d'essayer de faire du bien" (p.1405), rejoignant

---



ainsi Rieux.

Ivan rejette "l'harmonie future" qui devra faire oublier la souffrance infligée sur terre. Paneloux accepte implicitement cette position lorsqu'il refuse de

"se donner des avantages faciles (...) Il lui aurait été aisé de dire que l'éternité des délices qui attendait l'enfant pourrait compenser sa souffrance, mais, en vérité, il n'en savait rien. Qui pouvait affirmer en effet que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de la douleur humaine?"  
(p.1402).

Mis ainsi - volontairement - au pied du mur, les deux hommes doivent trouver une réponse. Ivan refuse de croire parce que "l'entrée coûte trop chère". Ne pouvant tout croire, il nie tout. Paneloux fait le choix contraire, choix auquel le Pari de Pascal n'est sans doute pas étranger : "il faut tout croire ou tout nier. Et qui donc, parmi vous, oserait tout nier?" Plus loin, "il fallait admettre le scandale parce qu'il fallait choisir de haïr Dieu ou de l'aimer. Et qui oserait choisir la haine de Dieu?" (pp.1402 et 1405). C'est alors ici que la parenté entre les deux livres devient la plus explicite, que Paneloux répond de toute évidence directement à Ivan. Il fait sien la conclusion d'Ivan, le "tout ou rien" :

"Dieu faisait aujourd'hui à ses créatures la faveur de les mettre dans un malheur tel qu'il leur fallait retrouver et assumer la plus grande vertu qui est celle du Tout ou Rien".<sup>1</sup>

Ivan avait choisi le Rien; Paneloux relève le défi et choisit le Tout. Son rôle d'opposition à Ivan ne saurait être plus explicite.

Le thème de l'homme qui tente de trouver une réponse satisfaisante au problème du mal n'a pourtant rien de nouveau, et nous ne croyons pas pouvoir

---

1. P.p.1403. Phrase qui revient comme un leitmotiv à travers l'oeuvre de Camus.

affirmer que l'inspiration première de Camus doive quelque chose au roman russe. Il est probable que la source en est personnelle. Comme l'a écrit le Père Charles Moeller, "la méfiance de Camus devant les réponses de la philosophie et de la foi vient non d'un refus mais d'une incapacité psychique profonde... Camus ne réussit jamais à dépasser le bouleversement de sa sensibilité, toujours à vif devant l'injustice et la douleur".<sup>1</sup> De plus, il ne faut pas sousestimer le rôle de l'histoire contemporaine - avec ses guerres et ses révolutions, tortures et exécutions - dans la formation de cette hantise du Mal dans le monde.

La transposition littéraire de cette hantise doit, par contre, beaucoup aux Frères Karamazov et l'étude comparée que nous venons de faire a révélé une parenté étroite entre les deux oeuvres. L'exemple de Rieux répond à celui des chrétiens Aliocha et Zosime - Rieux paraissant, d'ailleurs, bien plus efficace qu'eux si l'on se place au niveau humain. L'exposé de Paneloux devait répondre à celui d'Ivan. La Peste peut alors être vue comme véritable prolongement du roman russe car aller jusqu'au bout, vivre le tout ou rien comme le fait Paneloux, n'est-ce pas répondre à l'absolu d'Ivan par un absolu chrétien?

La parenté entre ces deux oeuvres est telle que nous croyons rencontrer dans la Peste la suite du débat ouvert par les Frères Karamazov et, de surcroît, le meilleur exemple du dialogue Camus-Dostoïevski. Devant le problème du mal (moral et physique), il s'agit de trouver une réponse. Ivan rend son billet, supprimant ainsi un des termes de l'opposition. Paneloux accepte le mal, puisque telle est la volonté de Dieu, supprimant ainsi l'autre terme de l'opposition. Rieux, au contraire, rejette les positions extrêmes de ces "ultras",

---

1. Littérature du XX<sup>e</sup>. siècle et Christianisme, Gasterman, Paris 1953, p.49.



reconnaît le problème et en tire les seules conséquences humainement valables :

"On ne peut pas en même temps guérir et savoir. Alors guérissons le plus vite possible. C'est le plus pressé" (p.1389).

Il ne supprime pas pour autant toutes les complexités du problème puisqu'il approuve et soutient Rambert, représentant d'une autre réponse possible :

"Rien au monde - dit Rieux - ne vaut qu'on se détourne de ce qu'on aime. Et pourtant je m'en détourne, moi aussi, sans que je puisse savoir pourquoi" (ib.).

Ivan s'était dévoyé parce qu'il voulait à tout prix comprendre (p.264-5). Or, il ne s'agit pas de comprendre mais de "marcher en avant, dans la ténèbre, un peu à l'aveuglette, et (d')essayer de faire du bien" (P.p.1405).

2. Le problème du mal est donc bien le thème central qui apparente la Peste aux Frères Karamazov, mais, jusqu'à présent, la comparaison des solutions proposées par les différents personnages n'englobe pas de façon satisfaisante ni tous les personnages principaux ni toutes les solutions réellement envisagées. Il reste à examiner, en effet, (et toujours à l'intérieur de ce thème central), une analogie importante entre Aliocha et Tarrou qui, tous les deux, essaient de comprendre autrui, refusent de le juger.

Cette caractéristique du "héros" des Frères Karamazov<sup>1</sup> est présentée dès le début du roman :

"Cependant, il aimait ses semblables, et toute sa vie, sans passer jamais pour un nigaud, il eut foi en eux" (p.17).

Pendant sa longue explication avec Rieux, Tarrou affirme :

"je me suis donc mis avec les autres que j'aimais et que je n'ai pas cessé d'aimer" (p.1423).

---

1. Ce roman devait être "la biographie de (son) héros, Alexéi Fiodorovitch". Cf. la préface à l'édition Pléiade, p.1.

Leur attitude envers autrui s'enracine donc dans une motivation analogue, l'amour.

Cette attitude se révèle chez Aliocha dans son refus de juger ses semblables : "quelque chose en lui révélait qu'il ne voulait pas se faire le juge d'autrui" (p.17). Fiodor Karamazov lui-même peut affirmer qu'Aliocha est "le seul en ce monde qui ne (le) blâme point" (p.23). Ivan et Dmitri trouvent, eux aussi, réconfort dans cette attitude de leur frère.<sup>1</sup> Finalement, dans une scène qui rappelle l'épisode de l'Evangile où le Christ refuse de condamner la femme adultère, Aliocha refuse de juger Grouhegnka.<sup>2</sup>

L'attitude analogue de Tarrou se manifeste - au niveau thématique comme à celui du langage - par un effort constant pour comprendre autrui. Il définit même sa morale comme "la compréhension" (p.1325). Ainsi dit-il comprendre Cottard (p.1378) et les internés (p.1415), par exemple. Il sait qu'il ne peut juger les autres (p.1426). Il essaie, au contraire, "de les comprendre tous et de n'être l'ennemi mortel de personne" (p.1425).

Le fond de leur attitude à tous deux se résume donc dans un mouvement constant, lucide de "sympathie", de compassion plus précisément.<sup>3</sup> Ainsi, le narrateur écrit par exemple que, devant Dmitri, "une infinie compassion s'empara d'Aliocha" (p.626). De même, lorsque Rieux demande à Tarrou le chemin pour arriver à la paix intérieure, celui-ci répond, "la sympathie" (p.1427).

Parallèlement à cette attitude chez les deux personnages, l'on découvre un élément qui revêt une signification nouvelle lorsqu'on l'interprète à la lumière de cette comparaison, à savoir le thème de la "sainteté".

1. Ivan : cf.p.285; Dmitri : cf.p.626.

2. pp.377-8. Dostoïevski emploie deux fois pendant cette scène l'idée de jugement, en l'opposant à la méchanceté de Rakitine, cf.pp.377 et 381.

3. Qui est impliqué dans le terme "sostradanie" qu'emploie Dostoïevski ("so", avec; "stradanie", souffrance).



Aliocha est souvent appelé un saint, un chérubin, un ange,<sup>1</sup> et c'est évidemment sa compassion qui le rend digne de tels titres. Mais le thème de la sainteté fait partie aussi de l'ensemble de traits qui caractérisent Tarrou. Ainsi, prolongeant en quelque sorte sa référence à la sympathie déjà mentionnée, nous trouvons ce passage :

"En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint.  
- Mais vous ne croyez pas en Dieu.  
- Justement. Peut-on être un saint sans Dieu, c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui" (p.1427).

Ce passage, et tout le personnage et les idées de Tarrou, apparaissent alors comme un écho conscient des Frères Karamazov. En effet, si Aliocha s'intègre pour Dostoïevski dans un contexte chrétien, représentant un aspect idéal du christianisme<sup>2</sup> - les ressemblances avec le Christ, les échos de l'Evangile renforcent cette hypothèse - l'on comprend mieux le rôle et la portée de Tarrou lorsqu'on l'interprète comme une tentative de "laïcisation" du personnage, de la vision dostoïevskiens.

Aliocha, insiste Dostoïevski, est réaliste (pp.23-4). Il est aimé de tout le monde (p.17), même de son père et d'Ivan (p.264). Il garde toujours une attitude simple, mais est sûr de sa force. Surtout, il a choisi de convaincre autrui par son exemple et sa compassion. Or, Camus semble adapter volontairement ces caractéristiques en créant le personnage de Tarrou et,

1. Par exemple : saint, par Rakitine, p.86; chérubin, par Grouhegnka, p.381; ange, par Fiodor, p.23 et Dmitri, pp.114 et 117.
2. Mais concret, d'où son implication dans le monde des Karamazov. C'est cette caractéristique qui nous pousse à croire à l'influence d'Aliocha plutôt qu'à celle de Muichkine qui, malgré sa parenté avec Aliocha et Tarrou, reste trop éloigné du personnage camusien dans tout ce qui touche à son implication dans la vie des hommes. Comme l'a dit Camus lui-même, dans un contexte qui rapproche Meursault et Aliocha : "Le cas d'Aliocha n'est pas ambigu comme celui du prince Muichkine"... (MS.p.186-7).

surtout, en choisissant le même chemin (la compréhension et la compassion), vers le même idéal (la sainteté). Ainsi, par exemple, Tarrou est toujours décrit comme parlant avec simplicité<sup>1</sup>, et il insiste lui-même sur sa force.<sup>2</sup> Différence essentielle - et prévisible - pourtant, Tarrou cherche une perfection sans Dieu. Ainsi, la dimension religieuse dans laquelle on doit replacer Aliocha pour le comprendre pleinement est supprimée en faveur d'une dimension résolument et explicitement anthropocentrique.

Juger de la valeur relative de ces deux expériences n'entre pas dans le cadre de notre étude. Il faut simplement relever que, comme le voulait sans doute Camus, Tarrou est bien plus efficace qu'Aliocha. Cette efficacité resterait sans grande importance n'était-ce la conscience du narrateur de cet aspect de l'expérience de Tarrou et sa façon d'y revenir (directement ou indirectement) pendant son récit.<sup>3</sup> L'efficacité, résultat de ce que Rieux appelle "faire son métier", semble donc bien constituer un élément non négligeable dans la discussion ouverte avec les Frères Karamazov.<sup>4</sup>

Camus a maintes fois dénoncé la foi religieuse parce que, donnant à l'homme l'espoir d'une autre vie, elle le rend infidèle à sa situation historique.<sup>5</sup> Aliocha et Tarrou sont alors posés comme les deux termes de cette discussion dont Camus a défini ailleurs le but :

"Qu'est-ce que je médite de plus grand que moi  
et que j'éprouve sans pouvoir le définir? Une

1. Voir à titre d'exemple pp.1322,'25,1419,'27.

2. Voir à titre d'exemple pp.1324-5 et 1425.

3. Voir à titre d'exemple pp.1326,'47,'61,'74.

4. A ce niveau l'on peut interpréter l'engagement du Père Paneloux dans les formations sanitaires comme un effort de sa part d'être humainement plus efficace. Rambert aussi, d'ailleurs, choisit l'engagement immédiat de préférence à un bonheur légitime, mais qui le rendrait incapable de répondre aux exigences de sa situation présente.

5. Cf. par exemple MS.pp.162 et 167; HR.p.478.



sorte de marche difficile vers une sainteté de la négation - un héroïsme sans Dieu - l'homme pur enfin. Toutes les vertus humaines, y compris la solitude à l'égard de Dieu" (C.II p.31).

Il ne s'agit pas ici de commettre l'erreur d'isoler tel ou tel personnage pour en faire le porte-parole de l'auteur. Tarrou est une réponse au problème du mal, parmi d'autres. D'ailleurs, la Peste est "un pamphlet"<sup>1</sup>, donc plus polémique que définitive. Alors, si elle propose, comme nous venons de le voir, des réponses précises aux problèmes soulevés par l'existence du Mal, problèmes examinés dans les Frères Karamazov, elle reste une étape. Aussi peut-on conclure que, dans le domaine comparé qui est le nôtre, le dialogue Camus-Dostoïevski continue.

3. Pour cerner de plus près l'attitude de Camus envers les Frères Karamazov nous devons examiner à présent le chapitre de l'Homme révolté consacré à Ivan, le "Refus du Salut". Nous le comparerons à la Peste, afin d'en faire ressortir les constantes et les divergences.

Dans ce chapitre Camus retrace comment Ivan, scandalisé par sa confrontation avec le Mal, passe au raisonnement qui se termine par le célèbre "tout est permis".<sup>2</sup> Il insiste surtout sur les conséquences générales de ce raisonnement : la justice (humaine) s'oppose à la vérité (chrétienne) et, ne recevant pas satisfaction, rejette la création. Pour Camus, comme pour tout athée sans doute, la foi peut être qualifiée de "résignation à l'injustice" (HR.p.466)

- 
1. C.II p.175. Il en dira autant des Démons en 1958 : "Les (Démons) sont, premièrement, une oeuvre d'art; deuxièmement, un pamphlet contre la révolution nihiliste et contre elle seule"; questionnaire pour Spectacles, repris dans TRN.p.1892.
  2. Rappelons ici une anecdote de Brice Parain : "La conversation est tombée sur Dostoïevski. Citant Ivan Karamazov, (Camus) ne s'est pas contenté de dire la phrase, il l'a mimée. Il s'est mis à avaler gloutonnement ses nouilles, tandis qu'il détaillait: Si Dieu n'est pas, alors tout est permis". NRF - Hommage, mars 1960, p.406.

car la justice comprend uniquement justice humaine. Comme Ivan, Camus oppose donc celle-ci au mystère de la justice divine et, devant l'exigence insatisfaite d'une explication raisonnable (toujours dans des termes humains), il conclut que la foi est inacceptable.

Revenant alors à un raisonnement déjà exposé dans le Mythe de Sisyphe, Camus rappelle l'idée selon laquelle, si la vie n'a pas de sens supérieur, la base de toutes les valeurs s'effondre et l'équivalence de tous les actes est proclamée. Avec ce "tout est permis" commence, écrit Camus, "l'histoire du nihilisme contemporain" (HR.p.467). Mais ce chapitre fait partie d'un essai dont le but est, précisément, de montrer la banqueroute du nihilisme. Ce but se reflète dans la condamnation qu'il porte contre Ivan, non pas contre sa révolte en elle-même mais parce qu'il "ne vivait que pour ce qui n'est pas de ce monde, et cet orgueil d'absolu l'enlevait précisément à la terre dont il n'aimait rien".<sup>1</sup> Cette condamnation explicite d'Ivan est devenue opposition implicite à ses conclusions dans les oeuvres qui forment la face positive de la création camusienne.<sup>2</sup>

La condamnation est explicite dans l'Homme révolté lorsque Camus relève chez Ivan la "destruction absolue" qu'entraîne son "même si" (p.510), sa revendication de la "liberté totale, le déploiement sans limites de l'orgueil humain" (p.686). Il impose finalement au "tout est permis" sa propre interprétation :

" 'Si nous ne faisons pas de la mort de Dieu un grand renoncement et une perpétuelle victoire sur nous-mêmes, nous aurons à payer pour cette perte'. Autrement dit, avec Nietzsche, la révolte débouche dans l'ascèse. Une logique plus

---

1. HR.p.469. C'est cet "orgueil d'absolu" qu'il a mis en scène puis condamné chez Caligula.

2. Cf. la Conférence à Stockholm, 1957; E.p.1610.



profonde remplace alors le 'si rien n'est vrai, tout est permis' de Karamazov par un 'si rien n'est vrai, rien n'est permis'..." (HR.p.481).

Devant la folie nihiliste d'Ivan, devant la folie meurtrière de Caligula et de Martha, Camus rejette toute recherche d'un négatif absolu; il choisit au contraire les valeurs moyennes de la Peste, non plus le salut mais la santé (P.p.1397).

Ce chapitre présente donc jusqu'ici deux parties : d'abord l'admiration de Camus pour l'honnêteté avec laquelle Ivan aborde le problème, ensuite l'opposition à ses conclusions motivée par un recul instinctif. Dans une troisième partie, Camus s'oppose principalement au passage de la révolte morale et philosophique individuelle d'Ivan au domaine politique, collectif symbolisé par les "grands inquisiteurs".<sup>1</sup> Il relève à ce propos la remarque de Dostoïevski selon laquelle l'athéisme est aussi la question du socialisme: au lieu du salut dans un au-delà, le Grand Inquisiteur exige pour les hommes le 'pain' ici-bas et accepte le fardeau pour lui-même.<sup>2</sup>

Dans son analyse d'Ivan Camus souligne combien sa révolte naît d'un mouvement de solidarité, voire d'amour pour ses semblables car, l'amour de Dieu devenu sans objet, "Dieu étant nié, on décide alors de le reporter sur l'être humain au nom d'une généreuse complicité" (p.428). L'attitude de Rieux est fondée sur la même motivation. Dostoïevski illustre fréquemment ce choix par le comportement de ses personnages avec leur prochain : le rêve que fait Mitia du "petiot"; le paysan ivre que renverse, puis soigne, Ivan;

---

1. Idées communes à Berdiaev, Chestov etc., à vrai dire.

2. Stepan, dans les Justes, se rapproche de cette attitude : "sauver l'humanité d'elle-même et de son esclavage" (p.336); "ignorer (l'innocence) et la faire ignorer à des milliers d'hommes pour qu'elle prenne un jour un sens plus grand" (p.339); il croit au "tout est permis" (p.337) et au "tous ou personne" (p.308). Finalement, comme l'Inquisiteur, comme Ivan, il n'aime pas les hommes (p.336).

le soldat à qui Zosime demande pardon. Le même symbolisme se retrouve chez Camus doué, comme dans Dostoïevski, d'importance par son utilisation à un moment critique: la Peste surtout, d'Arras qui aide le Coq à porter sa pierre; ou bien, négativement, Caligula qui rejette Scipion, Martha qui refuse tout contact réel avec Jan. Cette analogie, quoique superficielle, est révélatrice de deux humanismes et, au niveau de la composition romanesque, d'une même utilisation dramatique du symbole.

Mais malgré cette analogie dans le rôle accordé à l'amour agissant<sup>1</sup>, Rieux s'oppose bientôt à Ivan : l'expérience de la souffrance, en effet, pousse Ivan à conclure à l'inanité de l'amour humain, son égocentrisme le ferme à autrui. Il déclare que: "aucune loi naturelle n'ordonnait à l'homme d'aimer l'humanité" (p.73). Il se laisse aller à un amour abstrait du lointain, non du prochain, et déclare haïr ses semblables parce qu'ils torturent et font mourir. Camus rejette cette attitude et la compassion commence à influencer sur les rapports humains entre ses personnages (la Peste). Le mouvement vers la solidarité et la communion naît de cette compassion (active) pour l'être souffrant et constitue donc un pas positif, même s'il ne s'agit encore que de la "solidarité de la chaîne".<sup>2</sup>

Mais la lutte solidaire implique le sacrifice de soi, tel que Tarrou et Aliocha l'incarnent. Chez ces deux personnages la volonté du sacrifice les rapproche de la "sainteté". Tarrou cherche à l'atteindre non par héroïsme mais parce que, comme l'a écrit M. Pierre de Boisdeffre, "dans le monde absurde, la sainteté est sans doute le seul recours. Dostoïevski l'avait compris le premier, puis Bernanos..."<sup>3</sup>

---

1. Cf. aussi C.II p.211 (1947)

2. Gazette littéraire de la Gazette de Lausanne, no.73, 27-28 mars 1954. Repris dans E.p.1837. Cf. aussi C.II p.162 (1945).

3. Métamorphoses de la littérature, v.2, Alsatia, Paris 1963, p.296.



Ivan croit l'amour du prochain impossible sans la foi en l'immortalité; la Peste soutient que cet amour est impossible si, comme Paneloux, on possède cette foi...

"L'homme - écrit Camus - ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde. Mais l'injustice et la souffrance demeureront et, si limitées soient-elles, elles ne cesseront d'être le scandale. Le 'pourquoi' de Dmitri Karamazov continuera de retentir" (HR.p.706).

La lutte dans la fraternité, la solidarité et l'amour reste, pour les deux écrivains, une réponse valable face au Mal, même s'ils diffèrent sur la finalité à donner à cette lutte. A partir de la Peste toutes les oeuvres de Camus posent ce même problème et, dans toutes, Camus réitère son opposition à tout absolu, qu'il soit chrétien ou révolutionnaire.

Dans l'Homme révolté Camus souligne comment la légende du Grand Inquisiteur prévoit le règne de tels absolutismes et la destruction que causent les mouvements nihilistes. Pour le romancier russe, la Légende était avant tout une critique du Catholicisme et du Socialisme.<sup>1</sup> Camus attaque aussi, bien entendu, la religion institutionalisée, codifiée, politisée, et même si, comme l'a dit J. Onimus, "ces idées ne sont pas originales. On les rencontre depuis Proudhon jusqu'à Malraux; Dostoïevski a souvent prêté de tels propos à ses personnages"<sup>2</sup>, nous devons conclure comme lui qu'elles sont profondément ancrées dans la problématique camusienne, qui continue ainsi un des grands courants de la littérature moderne. Pourtant, Camus attaque non seulement l'Eglise mais le Christianisme tout entier qu'il accuse d'être une doctrine de

---

1. Voir par exemple Berdiaev, Source et Sens du Communisme Russe, Gallimard, 3è. édit., Paris 1938, p.114 ss.; Chestov, Le Pouvoir des Clefs, Vrin, Paris 1928, p.30 et Sola Fide - Luther et l'Eglise, P.U.F., Paris 1957, p.4; E.J.Simmons, Dostoïevski p.351.

2. Camus p.42.

l'injustice.<sup>1</sup> Il fait siens "le refus absolu d'un médiateur humano-divin" et "la négation absolue de tout Dieu personnel, créateur et providence".<sup>2</sup>

Discutant l'attitude de Camus envers le Christianisme, deux critiques formulent des objections qui, par extension pour ainsi dire, renforcent notre thèse selon laquelle l'attitude intellectuelle révoltée d'Ivan a dû réveiller chez Camus un écho profond. D'abord M. J. Conilh soutient que Camus oublie le côté historique du Christianisme car, "ce que le Christianisme a de plus essentiel est précisément cette intégration du mal et de la souffrance à l'histoire de l'humanité, que Dieu lui-même, à un moment du temps, rencontre, assume et transfigure..." Camus, dit-il, reste au niveau intellectuel.<sup>3</sup> Loin de l'oublier, Camus refuse justement chez le Christ ce qu'il comprend comme sa doctrine d'assentiment total, de non-résistance au Mal, le fait qu'il faut "accepter le monde tel qu'il est, refuser d'ajouter à son malheur, mais consentir à souffrir personnellement du mal qu'il contient" (HR.p.478). En ceci Camus rappelle Ivan qui, dans sa Légende, s'oppose à la doctrine du Christ et voudrait la rendre plus conforme aux besoins, aux limitations de l'homme.

Deuxième objection : le Père Charles Moeller écrit que "ce n'est pas la 'peste' qui est à l'origine de l'incroyance de l'auteur de Noces, mais son rationalisme, son refus de croire en Dieu parce que cette foi entraînerait une dévaluation de la vie".<sup>4</sup> Jusque-là l'attitude de Camus serait analogue à celle d'Ivan. Mais le Père Moeller continue : "cette conclusion est capitale; Camus n'a jamais été préoccupé sérieusement par le problème de Dieu : son in-

---

1. Cf. C.II pp.112,125 et 130.

2. A.E. de la Maestre, 'Camus, pèlerin de l'absolu?', Lettres Romanes XV, no.1, fév. 1961, pp.14 et 16.

3. 'L'exil sans royaume' p.680.

4. Littérature du XX<sup>e</sup>. siècle... p.84. (Critique qui rejoint celle de G. Bois-Robot déjà citée, p.156.



croyance est un point de départ, un refus premier". Pourtant, il ne s'est jamais désintéressé ni des problèmes que pose la croyance, ni du rôle du chrétien dans le monde. Aussi n'était-il pas indifférent à Ivan Karamazov qui incarne l'angoisse suscitée par ces mêmes problèmes. Comme Ivan, il affirme lui-même que "ce qui s'oppose au Christianisme, c'est cette bouleversante création humaine qui s'appelle la justice".<sup>1</sup>

L'opposition entre Dostoïevski et Camus est donc fondamentale. Au Christ, le Dieu-Homme parfait qui rachète par sa souffrance toute l'humanité, Camus oppose, au mieux, la figure d'un homme révolté qui, par sa souffrance (injuste et inutile), nous propose "une religion humaine, un culte de la solitude et de la grandeur" (C.II p.206; mars 1940).

C'est au sein de cette antinomie que, pour conclure, nous situerions l'influence des Frères Karamazov. Dostoïevski a appelé la position d'Ivan "irrésistible"; Camus, quant à lui, a fait de la Peste le plus anti-chrétien de ses livres. Son attitude, en rappelant celle d'Ivan, s'oppose à celle de Dostoïevski qui voulait réfuter l'argument avancé par son personnage. Par son analyse d'Ivan dans l'Homme révolté et par l'image du monde proposée dans la Peste, Camus indique lui-même par quel biais sa philosophie et son oeuvre se situent dans la sphère d'influence de Dostoïevski. Les Frères Karamazov, la Peste et l'Homme révolté constituent (et ceci malgré les multiples divergences que nous avons tenté d'éclairer ici) des étapes sur le chemin de la Justice contre la Vérité.

Il nous semble que les Frères Karamazov ont eu sur Camus une influence séminale, durable, et qui se distingue de toute autre dans notre étude par trois caractéristiques.

---

1. Lettre à Francis Ponge, sept.1943. Reprise dans E.p.1597.

Distinction, tout d'abord, au niveau formel, par le renversement des structures du roman russe dans un chassé-croisé complexe, conscient. Deuxièmement, au niveau thématique, par une opposition - sans aucun doute consciente - aux idées avancées par les principaux personnages dostoïevskiens. Troisièmement, par son caractère essentiellement dynamique : admiration, émulation et opposition s'enchevêtrent, formant un dialogue continu, sans qu'aucune des trois l'emporte jamais entièrement.

Quoique le mouvement général soit sans doute celui d'un éloignement progressif, le Stepan des Justes et le Clamence de la Chute apparaîtront après l'analyse faite dans l'Homme révolté pour suggérer que la "mesure" que Camus oppose à Ivan Karamazov ( et à tous les personnages "ultras" ) n'est peut-être finalement qu'un garde-fou - mais qui vaut sans doute mieux que l'abîme où mène la révolte d'Ivan.

\*



Le Sous-sol présente, sans aucun doute, le meilleur exemple de l'homme souterrain de Dostoïevski, mais ce qualificatif englobe communément les protagonistes d'autres oeuvres du romancier russe. Dans le cadre de ce chapitre nous aurons à examiner l'homme souterrain du Double et celui du Rêve d'un homme ridicule en plus de celui du Sous-sol.

Ces personnages ont en commun certaines caractéristiques, dont la première est leur fondamentale passivité. Réduits le plus souvent à un état d'immobilisme complet, ils sont incapables de trouver (ou parfois même de chercher) une solution positive au problème central de leur existence : celui de leurs rapports avec autrui et, par extension, avec toute réalité. Leur situation est compliquée par le fait qu'ils ne peuvent plus s'exprimer ouvertement en tant qu'individu parce que l'individualité de l'Autre leur apparaît comme une violence contre laquelle ils doivent avant tout se défendre.

Du point de vue psychique l'homme souterrain se caractérise par ce qu'on a appelé "the degradation of the personality by constant humiliation and oppression<sup>1</sup> and the corresponding distention and deformation of the ego in an effort to defend itself".<sup>2</sup> Enfermé dans un cercle vicieux, la vanité malade qui le pousse découle des humiliations dont il est, ou s' imagine l'objet. Mais en même temps l'humiliation, lorsqu'elle a réellement son origine chez autrui, découle du fait que sa vanité le rend insupportable. Il s'attire donc les humiliations dont il se plaint.

Le monde que Dostoïevski crée ainsi, démoniaque, absurde, sans issue,

1. Réelles ou imaginaires...

2. R.L.Jackson, Dostoïevski's Underground Man in Russian Literature, Mouton et Co., 'S-Gravenhage, 1958, p.34.

a beaucoup influencé la littérature moderne et les existentialistes s'y sont intéressés plus particulièrement<sup>1</sup>, au point d'ignorer le Dostoïevski "theist, optimist and even utopian who looked forward to a golden age - a paradise on earth - while disparaging the socialist dreams of a collective utopia as a monstrous 'ant-hill' or Tower of Babel".<sup>2</sup>

Ce choix simplifiant, qui introduit une rupture dans l'unité que présente la complexe vision du monde de l'écrivain russe, était aussi celui fait par Camus qui reprochait à Dostoïevski son "saut" dans la foi chrétienne. Aussi n'est-il pas étonnant de découvrir que, comme "l'Erostrate" de Sartre par exemple, un de ses récits ait été fortement influencé par ce monde souterrain.

Dans la Chute Clamence connaît la même distorsion de la réalité et des rapports interindividuels que l'homme souterrain. Le jour où ses actes ne cadrent plus avec l'idée qu'il se faisait de lui-même, un orgueil satanique l'empêche de céder la place qu'il avait toujours cru sienne. Déchu de la vie édénique, il se terre, tel l'homme du Sous-sol, dans un misérable trou, le bar du Mexico-City, au coeur de "l'enfer" d'Amsterdam.

Le récit du Sous-sol, dont le protagoniste est présenté comme le "représentant d'une génération", comporte deux niveaux : le social où le protagoniste analyse l'homme contemporain, et l'individuel où il apparaît lui-même comme le "souriceau" pris dans son souterrain (SS.p.692). La Chute témoigne de cette même dualité : se confessant et s'humiliant, Clamence trace un portrait de lui-même qui devient, par un mécanisme aussi subtil qu'efficace, ce-

- 
1. Voir J-P.Sartre, Situations I, p.59; N.Sarraute, L'Ere du Soupçon. Voir aussi H.Peyre, 'Existentialism : a literature of despair?', Yale French Studies no.1, 1948, p.23.
  2. R. Wellek, Discriminations - Further concepts of criticism, Yale University Press, 1970, p.315.



lui de son interlocuteur, donc du lecteur. On peut alors reprendre la question que Camus pose lui-même dans sa Prière d'insérer :

"Celui qui parle dans ce livre fait-il son procès, ou celui de son temps? Est-il un cas particulier ou l'homme du jour?" (TRN.p.2015).

Finalement, dans les deux livres, le social s'imbrique dans l'individuel, l'individuel dans le social. Le déchiffrage s'avère donc difficile.

Notre premier souci dans ce chapitre sera de cerner le plus possible tout ce qui, à travers cette source dostoïevskienne, nous permet d'apporter quelques éléments nouveaux à l'ample exégèse sur la Chute et de développer la critique comparée consacrée aux rapports entre la Chute et le Sous-sol. Les analogies entre ces deux livres sont si nombreuses et, parfois, si évidentes, que notre méthode d'analyse comparée a dû être modifiée. Ainsi, nous nous contentons souvent d'une simple comparaison, sans trop nous soucier, comme nous l'avons fait ailleurs, de toujours distinguer entre les différentes sortes d'influence. Derrière la parenté évidente des deux livres, ce sont l'originalité et le message spécifique de la Chute qui ont retenu notre attention.

L'influence du Sous-sol étant largement prépondérante, nous commencerons par celui-ci. Nous passerons ensuite au Double, où c'est surtout le thème de l'extériorisation du phénomène qui nous retiendra. Nous terminerons par le Rêve d'un homme ridicule où seront examinés deux thèmes : d'abord celui de la dégradation psychologique et morale à partir d'un acte défini, ensuite celui du rêve.

---

# 1. Le Sous-sol et la Chute.

Dans une chronique littéraire d'Alger-Républicain du 3 janvier 1939

Camus écrit :

"l'homme souterrain de Dostoïevski nous en donne quelquefois une idée" (de la haine).<sup>1</sup>

Malheureusement, il est impossible de savoir si Camus se réfère ici au concept général de l'homme souterrain ou bien au personnage du Sous-sol.

Une preuve concrète apparaît entre septembre 1948 et les premiers mois de 1949 lorsque Camus cite textuellement le Sous-sol dans ses Carnets :

"Un homme conscient, dit Dostoïevski, peut-il se respecter tant soit peu ?"

\*

D.: "Et puis, s'il arrive que l'avantage humain, parfois, non seulement puisse mais même doive justement consister à désirer un préjudice et non un avantage".<sup>2</sup>

Ajoutons finalement que le Sous-sol fut réédité en 1955 par le Club du Meilleur Livre avec une préface de Jean Grenier, ami et maître à penser de Camus. Il est donc possible qu'il ait alors relu ce texte.

En 1956, lors de la parution de la Chute, l'ironie et la violence de cette oeuvre scandalisèrent, et nombreux étaient les critiques qui parlaient du personnage comme s'il n'était qu'un masque de son créateur, un de ces masques grecs qui, en plus de leur rôle symbolique, devaient faire mieux "porter" la voix de l'acteur. Cette interprétation fut d'autant plus compréhensible que Camus avait inclus dans son récit maints traits que l'on avait l'habitude d'associer avec lui. Ainsi, par exemple, son livre doit beaucoup au niveau des

1. Cf. J.Lévi-Valensi, 'La Chute ou la parole en procès', la Revue des Lettres Modernes 1970, série A.Camus (3).

2. C.II p.252. Ces deux phrases sont tirées de la première partie du Sous-sol, pp.696 et 701.



thèmes et des détails à la polémique qui a suivi la publication de l'Homme révolté.<sup>1</sup> Sans adhérer entièrement à cette hypothèse qui tend à confondre le créateur avec sa création, nous voulons néanmoins voir dans la Chute le reflet de l'état d'esprit de Camus à l'époque. Ainsi, par exemple, d'autres textes reflètent le même état d'esprit : dans la Préface à la réédition de l'Envers et l'Endroit (1954) Camus écrit que

"l'homme m'apparaît parfois comme une injustice en marche : je pense à moi" (E.p.11).

En mars de la même année, dans une interview donnée à la Gazette de Lausanne, Camus parle d'un "univers concentrationnaire"; "l'homme du moyen âge - dit-il - était plus riche que nous, qui sommes affranchis, déracinés. Mais nous sommes plus avertis".<sup>2</sup>

Cette attitude de l'écrivain, n'est-elle pas à l'origine de la genèse de la Chute qui frappe comme un cri jeté par une "voix" stérile qui crée devant l'interlocuteur de plus en plus médusé le portrait d'un cœur à la recherche de véritable sympathie humaine? Car, rappelons-le dès à présent, cette voix peut paraître comme la seule réalité vérifiable, puisque c'est elle qui se crée un personnage, un interlocuteur et peut-être même un décor. Cette voix existe donc, mais parle-t-elle réellement dans le monde des hommes, ou ne clame-t-elle pas plutôt dans le désert d'un esprit halluciné ?

Ajoutons un dernier indice de l'état d'esprit de Camus pendant cette période : une phrase des Carnets écrite le 23 janvier 1951 :

"J'avais crié, exigé, exulté, désespéré. Mais à 37 ans, un jour, je connus le malheur et je sus ce que, malgré les apparences, j'avais ignoré jusque-là.

- 
1. Voir R.Quilliot, 'Un monde ambigu'; A.Abbou, Revue des Lettres Modernes (3) 1970; P.Thody, A.Camus 1913-1960. Sur l'amalgame Camus-Clamence voir A.King, PMLA LXXVII no.5, déc.1962; J.Cappe, Revue générale belge 92, le 7 juillet 1956; F.W.Locke, Symposium XXI no.4, winter 1967.
  2. E.p.1837.

Vers le milieu de ma vie il me fallut réapprendre péniblement à vivre seul" (C.II p.341).

Et cette pensée qui figure dans une lettre à Gillibert du 10 février 1956 :

"Tôt ou tard, il faut vieillir, accepter d'être jugé, ou condamné..."<sup>1</sup>

Or, ce qui importe ici est la ressemblance entre cet état d'esprit et celui de Dostoïevski qui, en 1863-64, lorsqu'il écrivait le Sous-sol, subissait une période de souffrance et de dépression. Il se trouvait sans argent et avait de plus en plus de difficulté à s'en faire prêter, mais il était incapable d'abandonner la roulette où il perdait constamment. Sa liaison avec Apollinaria Souslova connaissait aussi une crise. Sa femme mourut en avril 1864, son frère Michel en juillet et son ami Grigoriev en septembre:

"voilà que tout d'un coup - écrit-il - je me suis trouvé seul, et j'ai ressenti de la peur, C'est devenu terrible. Ma vie est brisée en deux. D'un côté le passé avec tout ce pour quoi j'avais vécu, de l'autre l'inconnu sans un seul coeur pour remplacer les deux disparus".<sup>2</sup>

On peut donc conclure que c'est d'une période semblable de la vie des deux écrivains que sont sorties ces deux oeuvres et leur état se cristallise (comme ce fut presque toujours le cas chez Dostoïevski) autour du fait actuel. Pour Dostoïevski, le Sous-sol devait être une réponse et une réfutation du livre Que faire? de Tchernichevski.<sup>3</sup> De la même façon, réagissant contre les attaques dont il avait été l'objet, Camus fait de la Chute une contre-attaque, une mise en accusation aussi bien des intellectuels de gauche, communistes ou non, que des représentants de la droite dite "bien-pensante" qui, par un insidieux travail de récupération avait fait de Camus le "directeur de conscience" de sa

1. Revue d'Histoire du Théâtre 12, 1960 p.359.

2. Dostoïevski - Correspondance, trad. D.Arban, Calman-Lévy, Paris 1949.

3. Livre auquel Camus fait allusion vers octobre 1947; cf. C. II p.226.



génération.<sup>1</sup>

De même, au niveau de l'intention des deux écrivains peut être tracée une analogie qui aidera à comprendre la parenté qui lie les deux oeuvres. Dans sa "Note d'Auteur" Dostoïevski insiste sur le fait qu'il veut "montrer au public, en soulignant quelque peu les traits, un des personnages de l'époque qui vient de s'écouler actuellement" (SS.p.684). Pendant le temps de l'élaboration de la Chute Camus avait employé comme titre d'abord le Pilori (en 1953), ensuite un Puritain de notre temps (en 1954) - titre qui suggère déjà l'exemplarité proposée par l'auteur. En même temps, la phrase de Socrate qui lui servait d'épigraphe (dans le manuscrit et les versions 2 et 3) est remplacée par une citation de Lermontov, très proche de ce qu'avait écrit Dostoïevski :

"Un Héros de notre temps est effectivement un portrait, mais ce n'est pas celui d'un homme. C'est l'assemblage des défauts de notre génération dans toute la plénitude de leur développement" (TRN.p.2015).

Camus a même dit avoir voulu donner à la Chute le même titre que le roman de Lermontov.<sup>2</sup> Finalement, sa propre Prière d'insérer nous donne une indication de son intention lorsqu'il écrit:

"(Clémence) a le coeur moderne, c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé. Il se dépêche donc de faire son propre procès mais c'est pour mieux juger les autres. Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres" (TRN.p.2015).

Comme Dostoïevski et Lermontov, donc, Camus voulait brosser le portrait d'un certain esprit contemporain et, par le truchement d'un interlocuteur muet, s'adresser à chaque lecteur, puisque le livre est structuré de telle sorte que

1. Rappelons ce témoignage de R.Quilliot : "Camus sait quels coups on lui porte et quels coups il rend. A chaque blessure il s'est raidi, blessant en retour. Parce qu'on l'accusait, il s'est fait juge au nom de la tolérance...", 'Un monde ambigu', p.30.
2. Dans son article 'La Chute and a Hero of our time', M.K.Yalom a relevé les aspects de la Chute qui, à son avis, ont pu être influencés par Lermontov. Cf. French Review 36 no.2 déc.1962.

chaque lecteur devient interlocuteur. Camus veut ainsi lui enlever sa faculté de distanciation vis-à-vis le protagoniste afin de mieux l'impliquer, de façon individuelle et personnelle, dans le procès qui se déroule devant lui.

Au niveau de la structure de la Chute nous trouvons intéressantes certaines conclusions de R.Quilliot dans l'édition Pléiade. Il écrit que, dès le premier manuscrit, "l'essentiel y est déjà", "la structure même du livre est nettement indiquée". Toujours selon Quilliot, les états successifs ne révèlent qu'un "travail (...) d'approfondissement et d'enrichissement des thèmes proposés... sans orientation précise" (TRN.p.2013). On peut donc conclure que la structure empruntée au Sous-sol a servi de base, dès le début, à un développement progressif de thèmes personnels.

Une différence d'ordre formel est néanmoins apparente dans la Chute. En effet, Camus a inséré dans une narration continue, sous forme de monologue, les aventures et événements qui ont formé Clamence. Les exemples les plus évidents sont les "flashback" tels que l'aventure avec le motocycliste ou en Afrique du Nord, le rire du Pont des Arts ou le suicide de la jeune femme. Le récit de ces "flashback" s'imbrique dans l'explication, dans l'interprétation.<sup>1</sup> Dans le Sous-sol, au contraire, Dostoïevski a regroupé les aventures dans une deuxième partie. Le récit n'éclaire alors que rétrospectivement l'exposé philosophique, métaphysique. La valeur exemplaire des épisodes racontés restant pourtant la même dans les deux livres, seule diffère leur utilisation 'méthodologique'. A l'encontre de la Chute, les deux parties du Sous-sol sont résolument distinctes, la première préparant à la lecture de la deuxième, en faisant connaître l'état d'esprit et le caractère du narrateur, en suggérant un doute sur tout ce qu'il raconte. Dans la deuxième partie le lecteur est alors conscient du 'filtrage',

---

1. La chronologie elle-même est volontairement brouillée afin sans doute de contrer toute tentative de rétablissement d'un récit linéaire.



de l'interprétation volontairement tendancieuse auxquels le narrateur a déjà soumis les événements racontés.<sup>1</sup>

La Chute et le Sous-sol se présentent sous forme d'une confession autobiographique (l'une parlée, l'autre écrite), faite par un personnage qui se révèle peu à peu comme maladif. Dans les deux confessions est employé un ton ironique et agressif, transpercé de brusques élans lyriques et fiévreux. Les fréquents changements de ton sont significatifs avant tout de l'attitude du protagoniste envers ce qu'il raconte. Comme l'a écrit M. J. Starobinski, "l'ironie interprète le rapport différentiel du temps au bénéfice du présent: l'ironiste ne veut pas appartenir à son passé".<sup>2</sup> Cet élément d'interprétation est inhérent au caractère autobiographique des deux oeuvres. Ceci résulte d'un état psychologique introspectif, voire schizophrène, comme le montre leur attitude qui est caractérisée par une conduite paradoxale, l'ambivalence des pensées et des sentiments et la perte du contact avec la réalité. Le recul que prend le narrateur par rapport à son passé, et l'ironie qui en découle, sont pourtant nettement plus évidents dans la Chute.

Chaque récit se compose d'un monologue dialogué avec un interlocuteur muet dont les réactions et les réponses sont rapportées ou interprétées par les protagonistes. Ainsi, c'est le lecteur qui est impliqué dans le dialogue puisqu'il est obligé de rétablir des éléments qui ne lui sont que suggérés. De même, les aphorismes qui foisonnent surtout chez Camus prouvent d'un côté le besoin de dialogue lecteur-écrivain, de l'autre l'impossibilité de toute véritable communication par la parole.<sup>3</sup> Dostoïevski voulait que le personnage

1. A la lumière de cette coupure nous ne saurions accepter l'interprétation de C.H. Roberts qui soutient que, dans la deuxième partie, "les paroles et les gestes sont fidèlement et longuement rapportés", car tout nous empêche de croire à cette fidélité; cf. Revue des Lettres Modernes, 1971 (4), p.54.
2. La Relation critique - L'Oeil vivant II, Gallimard, Paris 1970, p.98.
3. Cf. aussi C.II p.343, où sont liés refus du système et aphorisme.

parlât tantôt à lui-même, tantôt à quelque auditeur qui serait "une sorte de juge".<sup>1</sup> De la même façon, Camus a effectivement créé un juge comme interlocuteur de Clamence avant d'en faire un avocat, double de son héros.<sup>2</sup>

Les deux monologues débutent par un passage fortement ironique qui donne le ton. L'homme du Sous-sol s'appelle méchant et déplaisant, ment puis avoue avoir menti. Clamence jette pêle-mêle dans la conversation plusieurs propos qui aideront à le définir : les apparences trompeuses, la société maléfique, la cruauté humaine, le rôle du juge-pénitent. Ils posent tous les deux une série de principes qui découlent (comme on le comprend peu à peu) de leur analyse de la condition humaine et, en premier lieu, de leurs propres expériences.

Les deux écrivains n'ont pourtant pas la même préoccupation fondamentale : Dostoïevski concentre son analyse essentiellement sur l'aspect psychologique du problème contemporain; aussi l'homme du sous-sol analyse-t-il le comportement humain sous l'angle de la conscience, du déterminisme, de la volonté. La Chute, au contraire, est axée sur l'aspect moral du comportement; d'où la préoccupation avec l'innocence et la culpabilité, la "chute" morale et le jugement.

Mais cette introduction sert dans les deux cas de mise en garde - dont le but est double : d'abord donner à l'interlocuteur (ou au lecteur) l'impression (réconfortante) de comprendre à quel genre d'homme il a affaire; ensuite lui faire percevoir "l'être profond" caché derrière ce masque, fait de volubilité excessive, d'auto-critique (apparemment) sans pudeur, sans retenue. Quand, peu à peu, il comprendra que cet être-là n'est qu'un masque, lui aussi, que tout en celui qui parle, comme dans l'univers d'un Genet, n'est qu'un

---

1. Cf. la Préface à Krotkaia; reprise dans TRN.p.2012.

2. TRN.p.2012.



interminable jeu de miroirs, il sera trop tard et, sa propre lucidité éveillée, il devra lui-même s'examiner et se confesser à son tour.

L'homme du sous-sol écrit chez lui et s'adresse simplement à des "messieurs" qui ne sont situés ni dans le temps ni dans l'espace, tandis que Clamence s'adresse à un homme particulier, quoique sommairement décrit. Son interlocuteur est, de plus, un étranger dans un pays dont il ne parle pas la langue, dépendant donc en tout du bon vouloir de Clamence. Cette différence est importante. En effet, l'existence de l'interlocuteur étant assurée dans la Chute par la présence de l'avocat, la véracité nécessaire à toute autobiographie s'en trouve accrue. Elle est, au contraire, diminuée dans le Sous-sol par le fait que l'auditeur évoqué n'existe pas, comme le répète le protagoniste lui-même. Ainsi se perd l'impression de dialogue si efficace dans la Chute, de même que la spontanéité (apparente) créée par le langage vivant et l'émotion de Clamence. Dans la première partie du Sous-sol le ton rappelle quelque peu le ton "colloquial, familier, slangy or outright vulgar"<sup>1</sup> de la Chute, sans toutefois produire la même impression de spontanéité.

Mais malgré l'emploi différent des situations temporelle et spatiale dans les deux confessions, les moyens employés ont de multiples analogies. Les deux protagonistes donnent tout d'abord l'impression de parler au fil des événements, sans lien logique entre les différents sujets abordés, sans ordre chronologique. Mais peu à peu le lecteur se rend compte que les expériences racontées - et sur lesquelles toute leur argumentation se base - ne sont pas décrites comme autant de faits vécus, mais qu'elles sont interprétées par eux afin de mieux en faire sortir toutes les implications, afin de mieux étayer leurs théories sur eux-mêmes. Plus encore, de ces expériences ils tirent des

---

1. S.Ullman; Image in the Modern French Novel, Oxford 1963, p.286.

conclusions générales dont ils se servent par la suite pour prouver le bien-fondé de leur vue pessimiste de l'homme.

Cette auto-interprétation découle de façon naturelle de l'introspection à laquelle s'adonnent les deux hommes. Mais elle a pour résultat, au niveau même du style, un déboulement complexe. En effet, le style suggère la continuité organique entre le passé raconté et le présent vécu par les deux personnages, mais il attire l'attention plus sur l'énoncé lui-même, donc sur le présent et le moi actuel, que sur le passé. Ainsi intervient ici ce que M. T.Todorov a appelé "la parole inadéquate", c'est-à-dire "une parole qui ne désigne pas correctement son référent : mensonges, hypocrisies, erreurs etc... Le récepteur ne peut plus donc se limiter à la perception de la référence à travers l'énoncé, une partie de son attention reste obligatoirement attirée par cet énoncé lui-même : ici apparaît un premier degré d'opacité".<sup>1</sup>

Ceci est évident dans les deux récits, mais il importe avant tout dans la Chute où la relation de Clamence avec son 'moi' passé est plus complexe, moins fixe, et où l'écart d'identité entre les deux 'moi' est plus accusé. A l'encontre de la Chute où toute la structure repose sur la transformation radicale survenue à Clamence, le protagoniste du Sous-sol peut être considéré comme plus statique car son récit ne témoigne pas d'une évolution. La justification de la confession qu'entraîne la transformation de Clamence - dans ce sens que la confession a pour but d'expliquer ce qu'il est par ce qu'il était, ou prétend avoir été - est donc sans analogie dans le Sous-sol.

L'envoûtement qu'exerce la voix des deux protagonistes qui parlent sans cesse de la bêtise, de la méchanceté et de l'inconscience des hommes, cet envoûtement est renforcé et prolongé au niveau de la structure elle-même par

---

1. Littérature et Signification, Larousse, Paris 1967, p.14.



l'emploi d'une progression logique et par la symétrie. Dans le Sous-sol les sections se divisent, pour la plupart, suivant l'évolution du récit : l'homme parle d'abord de lui-même, puis de tous les hommes, de la science et de la nature. Ses interlocuteurs ("Messieurs") sont pris à témoin dans presque chaque nouvelle section. Dans la Chute Camus emploie le même artifice, mais l'intègre plus intimement au niveau structurel. Ainsi chaque chapitre est le récit d'une nouvelle rencontre des deux hommes, et chaque rencontre se termine par une allusion de plus en plus claire à la culpabilité : d'abord simplement possible, ensuite de Clamence et de son interlocuteur, et finalement de tous les hommes.<sup>1</sup>

Il y a donc analogie dans cette symétrie structurelle des deux oeuvres, mais elle cache une différence au niveau de la structure plus profonde. En effet, la progression dans le Sous-sol prend l'individu comme point de départ et avance en s'élargissant, en se généralisant, vers une mise en accusation de la société tout entière. La Chute, au contraire, témoigne du mouvement inverse : l'accent est placé de moins en moins sur la société et se concentre progressivement sur le protagoniste - du moins jusqu'à la pirouette finale qui achève la confusion je-nous, individu-société.

De plus, la structure profonde de la Chute dépend étroitement de la dimension onirique du récit, bien plus centrale ici que dans le Sous-sol. La Chute révèle en effet une structure cyclique qui contraste avec le développement simple, linéaire du Sous-sol. Celui-ci a son point de départ dans des considérations sur la conscience et le masochisme, c'est-à-dire dans un récit où s'interpénètrent les niveaux philosophique et personnel (sections 1 à 6). Il passe ensuite à la défense et illustration de la volonté comme principe

---

1. Voir aussi C.Gadourek, Les innocents et les coupables, pp.175-201.

qui domine les actions humaines (7 et 8). Il prolonge cet examen au niveau social et philosophique (9 et 10), pour terminer sur les objections de l'interlocuteur inventées par l'imagination du protagoniste (section 11). Commence alors le récit intitulé "A propos de neige fondue".

La structure cyclique de la Chute, au contraire, peut être illustrée par la réapparition fréquente d'éléments très divers, repris la deuxième fois sous un éclairage différent :

"J'adorais aider les aveugles à traverser les rues (...) je me précipitais (...) et le menais d'une main douce et ferme (...) vers le havre tranquille du trottoir où nous nous séparions avec une émotion mutuelle" (p.1486)

devient

"Quand je quittais un aveugle sur le trottoir (...) je le saluais. Ce coup de chapeau ne lui était évidemment pas destiné, il ne pouvait pas le voir. A qui donc s'adressait-il ? Au public" (p.1500)

De même, parlant de ses clients par exemple :

"répondre alors que c'était bien naturel, n'importe qui en aurait fait autant" (p.1487)

devient

"A un automobiliste qui me remerciait de l'avoir aidé, je répondis que personne n'en aurait fait autant. Je voulais dire, bien sûr, n'importe qui" (p.1500).

De tels exemples abondent<sup>1</sup> car, comme le dit Clamence lui-même, malgré tout le mouvement décrit dans son récit, rien ne change; sans doute parce que ce mouvement n'est pas progression mais approfondissement du néant par un esprit

1. Par exemple : coucher sur le sol pour un ami, pp.1491 et 1550; la référence à Dante, pp.1483 et 1518 (qui fait figure d'exception, d'ailleurs, puisque Clamence a oublié que son interlocuteur connaissait Dante); l'histoire des crachats, pp.1519 et 1532; le mendiant au restaurant, pp.1522 et 1550; la dérouillée, pp.1503 et 1544; Yseut, pp.1520 et '27. L'épisode central de la noyade lui-même revient - pp.1511 et '30 - mais sans subir pareille modification.



qui 'tourne à vide'.

Cette apparence d'évolution, d'entraînement vers le coeur du maelstrom qu'est la contemplation de soi, tout comme la symétrie, est renforcée dans les deux oeuvres par l'emploi répété de l'image d'encerclement et d'emprisonnement dont se servent les protagonistes. L'homme du sous-sol parle de plus en plus fréquemment de se terrer dans son souterrain où les murs le protègent, tout en lui servant d'obstacle prétexté à ses aspirations. Camus a employé la même image dans le Mythe de Sisyphe où il a intitulé un chapitre "Les murs absurdes" (E.p.105), et dans l'Etranger où l'aumônier parle des pierres de la cellule qui enferment Meursault (p.1209). Dans la Chute il enrichit cette image en l'accouplant à celle des canaux d'Amsterdam et, à travers celle-ci, à l'image des cercles d'enfer de Dante. La dernière étape de cet encerclement progressif sera alors les quatre murs d'une chambre nue dont la porte est soigneusement verrouillée (Ch.p.1541).

La référence fréquente au temps sert de même à rendre plus sensible l'atmosphère étouffante que provoque cet encerclement : la pluie et la neige reviennent sans cesse dans les deux romans. La nature elle-même reflète le vide et le désolant tourbillonnement intérieur de ces deux hommes. Voici comment l'homme du Sous-sol en parle :

"Il neige aujourd'hui. Une nappe brumeuse de flocons jaunes et à demi fondues. Hier aussi il a neigé, et avant-hier aussi" (p.719).

"La neige tombait à gros flocons (...) Les réverbères solitaires brillaient lugubrement dans le brouillard neigeux, semblables à des torches d'enterrement" (p.759).

"Le sol est plein d'eau; ce sont partout des marécages. On dépose le cercueil directement dans l'eau" (p.763).

---

Clamence, tout aussi explicite, se sert des mêmes images de gris, d'eau et d'enterrement :

"J'aime le souffle des eaux moisies, l'odeur des feuilles mortes qui macèrent dans le canal et celle, funèbre, qui monte des péniches pleines de fleurs" (p.1497-8).

"Voilà, n'est-ce pas le plus beau des paysages négatifs ! Voyez à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite (...) la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes" (p.1512).

"Le Zuyderzee est une mer morte, ou presque. Avec ses bords plats, perdus dans la brume, on ne sait où elle commence, où elle finit. Alors, nous marchons sans aucun repère" (p.1525).

Ainsi, chez les deux écrivains, le monde extérieur devient un miroir reflétant l'affreux état d'esprit des protagonistes jusqu'à ce qu'il enveloppe aussi l'interlocuteur qui se laisse gagner par l'immobilité hargneuse de Clamence ou de l'homme souterrain. Sans doute la critique psychanalytique trouve-t-elle dans cette prédilection pour l'eau le thème de la dissolution de l'être comme celui de la nostalgie de l'état primitif, embryonnaire - donc innocent. Sous la pluie le paysage se dissout, les traits et les formes se fondent, l'être lui-même est dissous dans une matière fluide, sans contours.

Comme nous l'avons déjà vu, Camus a souvent regretté l'absence de paysages dans l'oeuvre dostoïevskien et, pourtant, le monde naturel n'en est pas réellement absent. Mais à l'encontre de ce que l'on trouve chez Camus, "le monde de la nature n'a pas chez Dostoïevski d'existence indépendante, il est toujours 'humanisé' et 'spiritualisé'. Le cadre se réfracte toujours dans la conscience, il en est fonction".<sup>1</sup>

---

1. Motchoulski, Dostoïevski p.241.



Dostoïevski, comme Hegel, voyait la tragédie de l'homme moderne se dérouler dans la ville, c'est donc ce monde urbain qu'il décrit avant tout autre. Camus, lui, avait horreur des villes (du Nord en particulier), c'est donc le monde ensoleillé de la nature méditerranéenne qu'il chante. Il n'est alors pas étonnant qu'ayant à décrire l'aliénation tragique de Clamence dans son 'enfer' d'Amsterdam, il ait eu recours au monde péterbourgeois de Dostoïevski.

Dernier rapprochement à faire au niveau formel : la fin des deux récits. A la dernière page du Sous-sol Dostoïevski affirme que "nous sommes tous dés-habitués de vivre...", et il demande "que cherchons-nous? que demandons-nous? Nous ne le savons pas nous-mêmes, et si nos désirs étaient exaucés, nous serions les premiers à en souffrir" (p.798). La dernière page de la Chute conclut de façon analogue : "ne sommes-nous pas tous semblables, parlant sans trêve et à personne, confrontés toujours aux mêmes questions, bien que nous connaissions d'avance les réponses?" (p.1551). Ainsi, la prise de conscience, le "réveil" existentiel qui leur vient et les mène vers un état de lucidité pourtant nécessaire, n'aboutit qu'à un échec total. Le vide qu'ils découvrent dans leur for intérieur exclut toute solution, aussi bien personnelle que sociale ou religieuse, de même que tout compromis.

Il importe finalement de remarquer ici la façon dont la fin des deux récits étend la condamnation à tout le monde : par l'emploi du 'nous' qui remplace le 'je' habituel, la confession-portrait du locuteur devient celui de son interlocuteur, puis de son lecteur. Comparé au Sous-sol, le récit camusien améliore ce passage du 'je' au 'nous' en l'incorporant dans une progression continue, imperceptible, achevée par l'ultime transfert de la culpabilité sur autrui. "L'omnitude" dans le mal n'est impliquée dans le Sous-sol que si l'on

---

accepte comme réalisée l'intention manifestée par Dostoïevski dans sa Note d'Auteur. La distanciation reste d'ailleurs toujours possible puisqu'il s'agit simplement "d'un des représentants de la génération qui s'éteint actuellement" (p.684).

Tous les hommes sont donc liés par cette "omnitude" (SS.p.798). Il en résulte un tourbillonnement sans fond dont seuls s'échappent, paradoxalement, les deux anti-héros qui l'ont provoqué. Mais ils ne s'en échappent à vrai dire qu'en apparence, car l'homme du sous-sol, écrit Dostoïevski, "a repris la plume" (p.799), et Clamence affirme qu'il continue comme par le passé à "(s')aimer et (à) (se) servir des autres" (p.1548). Aussi, à la fin, est-il impatient de sortir, pour tout recommencer (p.1550).

Venons-en maintenant à l'examen des protagonistes des deux récits, l'homme du sous-sol de Dostoïevski et l'homme des pénélaines de Camus (p.1487) et relevons tout d'abord les différences les plus importantes.

Le protagoniste du Sous-sol cache depuis vingt ans pour échapper à l'attention des hommes. Clamence, au contraire, cherche avant tout à être vu et admiré des hommes, et même lorsqu'il devient juge-pénitent il ne peut se passer d'autrui. Il le guette donc dans son souterrain personnel, le bar du Mexico-City. Clamence a d'ailleurs conscience de cette opposition hauteur-profondeur, puisqu'il dit :

"Je crois surtout que l'action souterraine ne convenait ni à mon tempérament ni à mon goût des sommets aérés" (p.1539).

Mais, comme toujours, Clamence est double : rejetant le souterrain, il y est pourtant attiré; soumis à une 'chute', il ne rêve, ne parle que de hauteurs.<sup>1</sup>

---

1. Voir S.Ullman, Image in the Modern French Novel, p.281 : "The imagery of heights becomes the supreme metaphorical expression of Clamence's 'hubris', his pathological self-conceit which, in various disguises, is the motive power of his whole existence".



Ainsi, au niveau des images concrètes, la Chute témoigne d'une certaine ambivalence. La première référence aux hauteurs les oppose explicitement au souterrain (p.1487). Ensuite paraît une référence à l'Etna (p.1498), d'où Clamence domine l'île et la mer. Au point culminant du récit il est "sur la montagne, la plaine s'étend sous (ses) yeux" (p.1549). L'image du souterrain revient, par contre, plus souvent, sous une modulation particulière, celle de la cellule. Le malconfort (p.1531), la cellule des crachats (p.1532), "l'univers bien clos" (p.1541) sont au centre de l'imagination de Clamence. Quant à la 'chute', le réseau d'images concrètes est constitué par la pluie et la neige qui tombent, et par une chute réelle.<sup>1</sup> Cette complexité au niveau des images est sans parallèle dans le récit russe où seule la métaphore du sous-sol est reprise.<sup>2</sup> Ce sous-sol métaphorique s'applique d'abord à son logement:

"ma coquille, mon étui, où je me réfugiais et me  
cachais de l'humanité entière".<sup>3</sup>

Ensuite à son état d'esprit :

"Déjà alors, mon âme portait en elle son sous-sol"  
(p.725-6).

Au niveau des détails concrets de multiples analogies subsistent, le plus souvent de simples détails. Ainsi les protagonistes ont tous deux la quarantaine et ils souffrent d'une maladie du foie.<sup>4</sup> L'homme du sous-sol est un ancien fonctionnaire qui a démissionné dans un esprit de vengeance (p.685); Clamence un ancien avocat qui a démissionné pour devenir "juge-pénitent". Lorsqu'ils travaillaient, ni l'un ni l'autre n'avait pris de pots-de-vin,

1. Ch.p.1515 : "Deux ou trois fois (...) je butais, sans raison (...) Une fois même, je m'étais".

2. Cf. pp.687,'92,'97,'16,'25,'32,'63.

3. P.784. Notons que ce logement n'est pas situé en sous-sol puisque, pour gagner la rue, il faut descendre un escalier (cf.p.797).

4. SS.p.685, Ch.pp.1480 et 1529.

non pas par honnêteté, mais parce qu'ils y voyaient un moyen de se montrer supérieurs à leurs collègues.<sup>1</sup> Ils sont intelligents et aiment faire montre de leur esprit et de leur beau langage.<sup>2</sup> Très vaniteux<sup>3</sup>, ils ont pourtant besoin de sympathie et même d'amitié.<sup>4</sup>

I. Kirk écrit que l'homme du Sous-sol s'efforce d'aliéner ses interlocuteurs, tandis que Clamence recherche la sympathie, l'unité.<sup>5</sup> Il nous semble, au contraire, que le flot de mépris, de moquerie et d'injure que le protagoniste du Sous-sol déverse sur ses "interlocuteurs" n'a pour but principal que de camoufler ses piteuses tentatives de se justifier, de persuader et, finalement, de plaire à autrui. Dès le début de son récit il attaque, ironique, mais c'est pour mieux se protéger. Le lecteur comprend que l'indifférence, le sans-gêne affichés à son égard ne cachent que la dépendance servile et le besoin désespéré de plaire d'un être faible. Dostoïevski le rend explicite, d'ailleurs, à la fin de la première partie du livre : les interlocuteurs (imaginaires) s'écrient

"vous dites des insolences, mais vous en avez peur et vous vous en excusez. Vous déclarez que vous ne craignez personne, mais vous recherchez nos bonnes grâces. Vous nous assurez que vous grincez des dents, mais vous plaisantez en même temps pour nous faire rire" (p.717).

Dans la vie de tous les jours les deux hommes ont une bête noire. Pour l'homme du sous-sol, c'est son serviteur qui 'le mettait hors de lui, le dégoûtait et lui donnait des convulsions' (p.783-4). Quant à Clamence, le serviteur se modernise, devient concierge. Le sien était "la méchanceté même, un monstre d'insignifiance et de rancune qui, par sa seule existence, "compromet-

---

1. SS.p.685, Ch.p.1485.

2. SS.p.771, Ch.p.1478.

3. SS.p.687 et 780, Ch.p.1500.

4. SS.p.743, Ch.p.1491.

5. 'A dramatization of consciousness', Bucknell Review, XVI, 1968.



tait (son) contentement habituel", pourtant si grand (p.1492-3). Ils étaient convaincus aussi que l'homme cherche volontiers à "se compliquer l'existence, d'où la conclusion de Clamence que tout n'est que jeu et trompe-l'oeil.<sup>1</sup>

L'homme du sous-sol, lorsqu'il s'adonne à ses rêves, aurait "découvert 'le beau et le sublime' jusque dans les ordures les plus incontestables" (p.700) - afin de s'assurer le respect général. Avocat, Clamence tirait gloire et satisfaction de son travail, surtout lorsqu'il prenait la défense de la veuve et de l'orphelin... De même, il ressemble à son prédécesseur dans le plaisir qu'il éprouve à déranger le "jeu social".<sup>2</sup> Ironie de plus, dans les deux récits les protagonistes dérangent la "bonne société" plus par leurs écarts de langage que par le dérèglement de leur vie.

Mais tout en indiquant l'étendue du parallèle qui existe entre ces deux oeuvres, de tels rapprochements ne sauraient nous renseigner sur l'originalité de la Chute. Pour ce faire il faut examiner de façon plus approfondie les thèmes et la façon dont ils sont traités. De par la nature autobiographique des deux oeuvres le découpage du contenu thématique peut se faire suivant deux plans, l'un psychologique, l'autre moral - le premier reflétant la préoccupation principale du Sous-sol, le deuxième celle de la Chute.

Examinons d'abord le plan psychologique.

Il est sans doute vrai, comme l'a montré E. Sturm, que les protagon-

1. Ch.p.1519 : "Je n'ai jamais pu croire profondément que les affaires humaines fussent choses sérieuses..."

2. L'homme du sous-sol s'invite à un dîner d'adieu pour un ancien camarade d'école qu'il déteste, ou bien se promène sale et mal habillé dans les quartiers chics de la ville. Clamence se met à fréquenter les cafés où se réunissent les 'humanistes' afin de les choquer, ou s'attaque dans ses conversations à la Loi et au système judiciaire.

onistes ont en commun avant tout leur conscience - la conscience de leur culpabilité morale découlant comme naturellement de leur conscience de soi. Mais nous devons nous inscrire en faux contre le jugement suivant : "Ceux dont la conscience n'est pas éveillée ne risquent pas de connaître la misère et la solitude, prix de la conscience véritable. Celle-ci ne voit en l'homme que cruauté, égoïsme et besoin de destruction".<sup>1</sup> Il s'agit chez les deux personnages non pas de la conscience "véritable" mais, bien au contraire, d'une conscience dégradée; elle n'est point la seule possible ni, encore moins, nécessairement "véritable".

La composante fondamentale de ces deux consciences trouve sa source dans cette dimension dégradée : la dualité, réalité ontologique, devenue duplicité consciente, manipulée pour servir un égoïsme foncier. L'homme du sous-sol s'était très vite convaincu de sa dualité : jouant le fonctionnaire méchant, par exemple, il se savait "pas méchant homme au fond" (p.686) quoique conscient du grand nombre d'éléments divers qui s'opposent en lui.<sup>2</sup> C'est d'ailleurs souvent dans le monde de ses rêves que son double se fait sentir, et son récit en fournit maints exemples.<sup>3</sup> Clamence aussi découvre, pendant sa vie à Paris, la dualité de l'individu, mais à l'état de veille, car c'est à la suite du rire entendu sur le Pont des Arts qu'il lui semble que son sourire dans une glace est double (p.1495). A partir de ce jour sa dualité allait miner toujours plus profondément sa bonne conscience bourgeoise. Il se définit au terme du parcours comme "une face double" (p.1520). La duplicité domine alors chez les deux personnages tant dans leurs rapports avec autrui que dans la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes.

1. Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus, p.534.

2. Ainsi il rêve du "beau et du sublime", puis fait des choses incongrues; (p.689).

3. Cf. pp.700, '33, '81 par exemple.



Mais cette duplicité ne peut être comprise que par référence à l'autre trait psychologique dominant, à savoir l'égoïsme - qui se manifeste dans le besoin de domination. Ce besoin est sous-jacent partout, mais est explicite surtout lorsque les protagonistes parlent de l'amour et des femmes. L'homme du sous-sol, qui n'a guère les succès amoureux de Clamence, fait pourtant preuve d'une attitude vis-à-vis les prostituées semblable à celle de Clamence dans ses rapports avec ses maîtresses. Il peut même affirmer que

"il m'était impossible d'aimer, car (...) aimer, chez moi, voulait dire tyranniser et dominer moralement..." (p.795).

Il se sert alors de termes aussi psychologiquement révélateurs que "lutte", "assujettissement moral" et "tyrannie". Clamence agit d'une façon semblable lorsque, poussé par l'amour du jeu et par la vanité, il se jette dans de nombreuses aventures sexuelles, tout en refusant tout engagement réel.<sup>1</sup>

Ce besoin de domination se manifeste, d'ailleurs, dans tous leurs rapports avec autrui.<sup>2</sup> Chez l'homme du sous-sol ce n'est, à vrai dire, qu'en rêve qu'il triomphe "de l'univers entier" (p.734) - à l'exception de son aventure avec Liza. Clamence, au contraire, ne cesse d'affirmer sa puissance, aussi bien après qu'avant sa chute. Parlant de la complexité psychologique des deux personnages, C.H.Roberts conclut que "le désir de dominer et d'humilier les autres (...) est, dès le début, plus conscient chez le narrateur de Dostoïevski que chez celui de Camus..."<sup>3</sup> Nous ne pouvons faire nôtre cette interprétation car, si l'on tient compte des différents plans temporels de la

1. Cf. par exemple pp.1510 et '27 : sa liaison simultanée avec "une jeune fille du meilleur monde" et une prostituée qu'il qualifie de "mûre"; sa façon de relancer une liaison qui se termine.
2. C.H.Roberts rappelle avec raison que la dualité se manifeste ici de nouveau puisque les protagonistes dominent autrui mais sont eux-mêmes dominés par leur idée-fixe.
3. Revue des Lettres Modernes (4), p.55.

Chute, la prise de conscience de Clamence a déjà eu lieu et il est en train de mettre en pratique (encore une fois) une technique déjà éprouvée qui lui permet d'assouvir son égoïsme par la domination. Ceci n'est donc pas moins conscient que chez le narrateur du Sous-sol mais moins apparent, parce que volontairement caché.

Cette volonté de domination motive chez les deux hommes une même habitude caractéristique : celle de donner aux autres une étiquette en les rangeant dans différentes catégories, tentative manifeste de contrôler la réalité extérieure.<sup>1</sup> Mais cette idée prend une résonance toute particulière chez Clamence puisqu'elle s'intègre aussi à son système de jugement-condamnation.<sup>2</sup> Pour l'homme du Sous-sol l'habitude reste au niveau du désir, et lorsqu'il s'agit d'autrui et lorsqu'il pense à lui-même. Réalisée, elle aurait servi de planche de salut car il aurait alors eu sous les yeux une définition de son essence, donc un centre stable à son être, l'équivalent de l'étiquette juge-pénitent qui définit Clamence et autour de laquelle il recolle, pour ainsi dire, les morceaux d'une existence fracturée.<sup>3</sup>

Mais les rapports avec autrui reflètent un autre trait, la lâcheté. Ce thème sous-tend les deux récits et la Chute reprend même l'exemple-type de cette attitude tel que l'avait dépeint Dostoïevski : le soufflet, et les rêves de vengeance qui le suivent.<sup>4</sup> Le parallélisme se nuance pourtant du fait que, dans l'épisode du soufflet, le récit de Clamence fait comprendre

1. Cf. SS, pp. 699 et 718, Ch, pp. 1499-1500 et 1537.

2. Cf. par exemple p. 1543 : "On fait l'addition, simplement, et puis : 'Ca fait tant. Vous êtes un pervers, un satyre, un mythomane, un pédéraste, un artiste etc.' Comme ça. Aussi sec".

3. Sa lucidité le rend pourtant conscient de l'insuffisance de cette solution, aussi y revient-il fréquemment : cf. pp. 1479, '84, 1518, '24, '35, '43.

4. Cf. SS, pp. 690 et 726-32, Ch, pp. 1502-3.



qu'il s'agit moins de lâcheté que d'une surprise paralysante. On ne le soupçonne de mauvaise foi que lorsque, racontant l'épisode de la noyade, il invoque de nouveau comme explication la surprise. L'homme du sous-sol affirme que

"ce n'est pas le courage physique qui me manqua,  
c'est mon courage moral qui fut insuffisant" (p.727).

Or, Camus a lui-même défini la Chute comme "a study of disintegration after a failure of moral courage".<sup>1</sup>

Central au plan psychologique du Sous-sol est le rôle de la volonté dans le comportement et même dans la pensée de l'homme. Reflet de l'opposition de Dostoïevski à la situation au XIX<sup>e</sup>. siècle (optimisme scientifique, déterminisme...), la volonté est un élément fondamental de sa métaphysique - qui est axée sur la liberté humaine prise comme donnée fondamentale, inaliénable. Dans le Sous-sol il oppose donc "volonté" et "désir", même déraisonnables, à tout ce qui tend à imposer des limites à la liberté humaine (SS, pp.704-5). Les aventures de l'homme du sous-sol ne sont que la preuve par défaut que, malgré sa volonté corrompue, il ne connaît pas la (vraie) liberté. Chez Camus, la liberté découle de la conscience de l'absurde, elle en est la conséquence. Le drame de Clamence est précisément celui du refus de la liberté parce qu'elle exige la responsabilité.<sup>2</sup> Ses aventures servent alors à illustrer, entre autres vérités, son manque de liberté. Il conclut que

"sur les ponts de Paris, j'ai appris moi  
aussi que j'avais peur de la liberté" (p.1545).

Toutefois, dans les deux oeuvres, ce manque de liberté véritable s'accompagne d'une farouche volonté de liberté qui, elle, est pourrie, pervertie, mais agissante.

1. New York Times Book Review, 1e 17 février 1957.

2. Cf. Ch.p.1545.

Finalement, des termes tels que "liberté" et "volonté" doivent être approchés avec circonspection, d'abord parce qu'ils sont toujours interprétés par les narrateurs à la lumière de leur réalité dégradée, ensuite parce que, comme tout dans ces récits, ils ont toujours leur part de mensonge aussi bien que de vérité.

Sur le plan moral, l'existence et la prédominance du mal forment la base des deux confessions. Dans Que faire? Tchernichevski avait dépeint "l'homme nouveau" et proposé une nouvelle moralité où l'intérêt de l'individu rejoint le bien commun, où les hommes vivent en harmonie selon une philosophie rationaliste, moraliste. L'oeuvre de Dostoïevski réfute cette vision en soulignant la réalité du mal, en défendant l'irrationalité et le refus de tout déterminisme. Refusant le rêve du bonheur universel et rationnel, il souligne son peu de foi (à cette époque) dans l'homme. Camus, lui aussi, rejette l'utopie et tout système purement rationnel qui tend ou bien à enlever à l'homme sa liberté, ou bien à exagérer l'importance de celle-ci au détriment de l'exigence de "mesure", de "limite". Il s'agit à présent de démontrer qu'à la suite du protagoniste dostoïevskien, Clamence a choisi le mal.

Ceci est manifeste dans le Sous-sol dans l'épisode où figure Liza car, comme l'a dit Roberts, en refusant d'accepter ce que leurs rapports auraient pu avoir de positif, en attaquant sauvagement la femme qui s'offre à lui, l'homme du Sous-sol a choisi la négation. Ce n'est donc pas tout à fait juste de dire, comme le fait Sturm, que "les deux protagonistes (...) admettent une horrible vérité : l'innocence n'existe nulle part; la culpabilité, inexorable, empoisonne tout, sans remède possible"<sup>1</sup>, car l'occasion de découvrir une autre "vérité" avait été offerte à l'homme du sous-sol. Il en est de même

---

1. Conscience et impuissance... p.86.



d'ailleurs chez Clamence puisque l'acte exigé - mais non accompli - lors de la noyade aurait doué de 'sérieux' tous ses gestes antérieurs, ceux-là même qui se révèlent maintenant vides, hypocrites.

Malgré tout, les protagonistes semblent peu satisfaits de leur état qui n'est, a vrai dire, qu'un état d'immobilisme érigé en doctrine. L'homme du Sous-sol affirme savoir

"aussi clairement que deux fois deux font quatre, que ce n'est pas le sous-sol qui vaut mieux, mais tout autre chose, à quoi (il) aspire, mais qu'(il) ne peut découvrir" (p.716).

Clamence, lui, hait le monde qu'il s'est pourtant choisi et, comme son créateur, rêve au soleil et aux paysages grecs. Il revient trois fois en parole à ce monde de soleil et d'innocence qui est son paradis perdu.<sup>1</sup> Mais, comme l'homme du sous-sol, chaque fois qu'il se laisse aller au lyrisme, à l'exaltation, il y coupe court brusquement par un effet de "anti-climax". Très ironique, l'homme du Sous-sol écrit :

"Ensuite, grande scène dans les buissons, etc., etc.  
Comme si vous ne connaissiez pas tout cela" (p.734).

Clamence :

"Mais je ne laisse aller, je plaide !" (p.1482)

"Eh! là, je dérive, moi aussi, je deviens lyrique! Arrêtez-moi, cher, je vous en prie" (p.1525).

Comme tous les êtres qui ne sont pas sûrs d'eux-mêmes mais qui veulent impressionner l'interlocuteur, ils mettent leurs belles paroles 'entre guillemets', ils en rient ou s'en excusent. De plus, cette attitude leur permet de suggérer (implicitement ou explicitement selon le cas) que ces effusions lyriques ne sont pas à prendre au sérieux. Comme le Strouvilhou des Faux-Monnayeurs,

---

1. Ch. pp.1482, 1525 et 1549.

ils veulent "crever des outres, (...) démonétiser tous les beaux sentiments et ces billets à ordre : les mots".<sup>1</sup> Manifester cyniquement cette attitude, c'est faire perdre pied à son interlocuteur puisqu'il n'a plus de repères qui lui indiquent la terre ferme de la "vérité", car ces repères qu'étaient les mots sont maintenant privés de sens. Le langage n'exprime plus que la solitude définitive de l'homme dans un monde muet, absurde.<sup>2</sup>

Mais le monde du soleil n'est qu'une nostalgie qui ne se réalisera jamais car, "avant de se présenter dans les îles grecques, il faudrait se laver longuement", et Clamence sait que la purification spirituelle à laquelle il fait allusion ainsi (celle que symbolise le baptême qui efface les traces de la chute originelle) est à jamais irréalisable. L'homme du sous-sol, lui, n'a point de nostalgie de cette sorte; elle est essentiellement camusienne. L'idée d'une eau purificatrice est sans doute liée dans le subconscient de Clamence à celle d'une eau vivante, le contraire de l'eau grise, morte d'Amsterdam (ou de Pétersbourg).<sup>3</sup> Pour l'homme du Sous-sol, au contraire, l'eau est liée uniquement au malheur et à la mort. Ceci est vrai d'ailleurs dans une certaine mesure pour Clamence aussi puisque l'eau a pour lui une valeur ambivalente : l'origine de son malheur se trouve selon lui dans une noyade. Cette ambivalence est illustrée le jour où, traversant l'Atlantique, il aperçoit un objet noir qui flotte sur l'eau :

"Je n'avais pu supporter de le regarder, j'avais tout de suite pensé à un noyé. Je compris alors, sans révolte (...) que ce cri qui, des années

---

1. A.Gide, Les Faux-Monnayeurs, Gallimard, Paris 1929; édition Livre de Poche p.421.

2. Cf. à ce sujet A.Camus, 'Sur une philosophie de l'expression', Poésie 44,17.

3. Nous pouvons y appliquer cette idée de G.Bachelard, exposée dans son étude sur l'imagination de l'eau : "C'est (la) vie qui demeure attachée à sa substance qui détermine la purification", L'Eau et les Rêves, José Corti, Paris 1942, p.193.



auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé (...) de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême" (p.1531).

Le mal est alors une partie intégrante et, pour ces hommes, dominante de la réalité humaine. L'innocence n'est donc plus possible parce que, dans leur désir d'absolu, ils ne peuvent se contenter d'une innocence ordinaire, c'est-à-dire forcément relative.

"Nous ne pouvons affirmer l'innocence de personne (dit Clamence) tandis que nous pouvons affirmer à coup sûr la culpabilité de tous. Chaque homme témoigne du crime de tous les autres, voilà ma foi et mon espérance".<sup>1</sup>

Toutefois, puisque les protagonistes sont conscients de cette réalité, tout en souhaitant la rejeter, ils en profitent pour assurer au moins leur supériorité et leur domination.

Ceci se fait, dans la Chute surtout, par le truchement du jugement porté contre autrui. Leur égoïsme les ayant convaincus de leur supériorité, le jugement seul leur permet de se maintenir au-dessus de leurs semblables, malgré cette "omnitude" dans le mal et la culpabilité, auxquels ils savent ne pouvoir échapper. "L'enfer, c'est les autres", plus, l'enfer est devenu soi-même, car le regard sartrien joue jusque chez l'individu dédoublé qui devient objet hostile pour lui-même. Tous leurs efforts ont donc le même but : retrouver l'unité perdue, l'unité première qu'est l'innocence. Mais ceci une fois

---

1. Parodie de la doctrine chrétienne du péché originel et de la Communion des Saints. Voir à titre d'exemple : SS.pp.703 et 709-'10; Ch.pp.1496,1531-2, 1543. Notons que l'attitude personnelle de Camus est plus nuancée, comme en témoigne par exemple son interview à la Gazette de Lausanne, mars 1954.

reconnu comme impossible, ils s'évertuent à établir un système nouveau qui leur permettra au moins de vivre leur propre temporalité à l'intérieur de la duplicité.

Ils commencent donc par 'restreindre' leur vie afin de diminuer les occasions d'être soumis au regard, c'est-à-dire au jugement d'autrui : l'homme de Dostoïevski dans son sous-sol, Clamence dans son bar d'Amsterdam.<sup>1</sup> Ils abaissent ensuite autrui au niveau d'un objet, c'est-à-dire le privent de sa faculté de juger - d'où par exemple le traitement parallèle de la femme-objet par excellence qu'est la prostituée.<sup>2</sup>

Le désir de fuite, joint à cette attitude envers autrui, pousse les protagonistes vers une même tentative de solution : la débauche. Pour le personnage russe celle-ci est avant tout une façon honteuse mais efficace de calmer son angoisse devant ses échecs. Clamence y voit le moyen de "fai(re) taire les rires, ramen(er) le silence et, surtout, confér(er) l'immortalité" (p.1527). Point de honte donc dans la débauche pour Clamence mais, au contraire, "bonheur" et "gloire". D'ailleurs, l'homme du Sous-sol faisait lui aussi des "rêves de bonheur, plénitude, enthousiasme et espoir" une fois sorti de sa débauche (p.733). Ainsi, ce que l'un trouve dans la débauche elle-même, l'autre découvre comme séquelle à celle-ci. Il importe de noter aussi la justification que donne l'homme du sous-sol de ce comportement avilissant car elle s'apparente à l'attitude de Clamence : "plongé dans la boue, je me consolais en songeant qu'à d'autres instants j'étais un héros (...) le héros, lui, est situé si haut qu'il ne pourra jamais se salir complètement..." (p.733). La

---

1. Cf. SS.p.720-21, Ch.p.1503.

2. Il est sans doute significatif que les seuls Hollandais décrits par Clamence, et non perdus dans la masse des 'fantômes', soient des souteneurs, petits criminels et matelots qui, tout en lui étant manifestement inférieurs, reflètent eux aussi le même besoin de domination.



débauche leur permet de réaliser pour un instant, sans encombre, leur rêve de supériorité.<sup>1</sup>

Finalement, tous ces aspects moraux des deux oeuvres - où l'influence du roman russe sur la Chute est si marquée - doivent être vus à travers un même écran : celui du conflit entre le mensonge et la vérité qui est un thème central des deux oeuvres. L'homme du Sous-sol tantôt avoue ses mensonges, tantôt se pose des questions sur sa sincérité. Clamence, quant à lui, ironise ouvertement sur le problème :

"Qu'importe, après tout? (S'il ment ou non. P.D.)  
Les mensonges ne mettent-ils pas finalement sur  
la voie de la vérité?"<sup>2</sup>

Ici, comme en toute chose, ils poussent au delà de toute limite une réalité toute simple : que l'homme ne peut être complètement sincère, fût-ce avec lui-même. Freud, par exemple, a écrit que "chaque fois qu'un homme parle d'une réalité passée (...) nous devons prendre en considération ce qu'il emprunte, sans le vouloir, au présent ou à une époque intermédiaire, pour le reporter rétrospectivement dans le passé; il en résulte une falsification de l'image du passé".<sup>3</sup> Conscients de cette inévitable falsification que provoque la rétrospection, les protagonistes s'en servent dans leur propre confession. Au lecteur alors de comprendre que la confession lue n'est pas moins fausse, est même volontairement faussée. La confession du narrateur est démasquée à la fin

1. Dans le Sous-sol ceci est bien illustré avec Liza lorsque la conquête par le narrateur bouleverse la jeune prostituée. Il est significatif de son état réel qu'il est incapable d'assumer - et de vivre - cette conquête. Cf. p.791.
2. Cf. les passages où ils parlent des autobiographies : SS.p.718, "l'homme ment toujours lorsqu'il parle de lui-même"; Ch.p.1538, "les auteurs de confession écrivent surtout (...) pour ne rien dire de ce qu'ils savent".
3. Introduction à la Psychanalyse, citée par J.Starobinski dans 'Psychanalyse et littérature', la Relation critique p.296.

comme une nouvelle tentative de domination, sa fausseté même éclatant alors comme dernière manifestation de la duplicité du narrateur.

Y a-t-il une dimension religieuse à cette oeuvre grinçante de Dostoïevski qui servirait de contraste avec la Chute et aiderait à la distinguer de sa source ? Grâce à la mise en valeur de Liza, C.H.Roberts découvre effectivement dans le Sous-sol "une vision positive et une vision négative du monde. De plus, cette vision positive est essentiellement chrétienne".<sup>1</sup> A notre avis il est difficile de voir dans Liza plus qu'un exemple de bonté naturelle où le christianisme ne figure guère. Ainsi, au moment climactique, le protagoniste explique qu'elle

"comprit beaucoup plus que je ne m'y attendais.  
De tout ce que j'avais dit, elle comprit ce que  
la femme comprend lorsqu'elle aime sincèrement :  
elle vit que j'étais malheureux".<sup>2</sup>

Cette bonté est en elle-même positive; il ne nous semble pas qu'elle soit nécessairement ou essentiellement chrétienne. Quant à la Chute, il est vrai que, comme le dit Roberts, "le narrateur envisage l'hypothèse chrétienne"<sup>3</sup> - mais jamais comme issue, puisque pour Clamence le Christ(-homme) lui-même est coupable (p.1533).

Dans le Sous-sol le protagoniste a rejeté la possibilité même de communion qui lui avait été offerte par Liza.<sup>4</sup> Dans la Chute Clamence ne réussit pas, malgré le besoin qu'il en ait, d'établir un véritable contact avec son interlocuteur; il continuera donc à exercer sa profession "souterraine" de juge-pénitent, comme par le passé. Finalement, les deux protagonistes s'appa-

1. RLM. (4) p.64.

2. p.793. C'est nous qui soulignons.

3. RLM. (4) p.64.

4. D'où l'importance du fait que cet épisode suit l'exposé de ses idées puisque, au moment d'écrire, le sous-sol est sa "solution" depuis seize ans déjà.



rentent donc par une vision du monde d'un pessimisme intégral. Il s'agit réellement d'un monde sans issue.

Sous-sol :

"Le journal de cet amateur de paradoxes ne se termine pas encore. L'auteur n'a pu résister à la tentation et a repris la plume" (p.799).

La Chute :

"... rassurons-nous! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement!" (p.1551).

Cette analyse nous a permis de cerner comment, au fil d'une adaptation étendue, Camus a réussi à exprimer, dans une oeuvre originale, ses idées personnelles. Dans la Chute l'accent n'est plus mis sur la réalité psychologique ou métaphysique, Clamence incarnant au contraire les préoccupations morales et sociales non seulement de son créateur, mais de toute une époque. Ceci explique comment, lorsque les protagonistes se laissent glisser vers le monde onirique, l'homme du Sous-sol rêve de supériorité, Clamence d'innocence. De même, parmi les multiples détails empruntés à l'oeuvre russe, Camus leur infuse le plus souvent une signification nouvelle : la débauche, par exemple, est source de domination pour l'un, d'oubli et "d'immortalité" pour l'autre; la femme à sauver, déchue, charnelle, réelle pour l'un, est inconnue, presque symbolique pour l'autre; l'eau, source de malheur pour l'un, est ambivalente pour l'autre. Même le thème central de la communion diffère d'un livre à l'autre : offerte mais rejetée dans le Sous-sol, elle reste l'idéal insaisissable pour Clamence : véritable (amitié, solidarité...), elle lui échappe; dégradée ('omni-culpabilité!..), elle ne peut que l'enfoncer plus profondément dans son isolement.

L'influence du Sous-sol est donc manifeste dans la Chute, mais elle est soumise à l'originalité et la maîtrise de Camus - qui ont créé cette confession.

## 2. Le Double et la Chute.

Le dédoublement dont nous avons parlé précédemment nous amène tout naturellement à l'examen du récit de Dostoïevski intitulé le Double et consacré à l'étude de ce phénomène chez un autre personnage souterrain, Goliadkin.

La vie même de Dostoïevski illustre le thème du dédoublement lorsqu'il tombe amoureux de deux femmes simultanément (Martha Brown et Anna Korvin Krukovskaya), ou lorsqu'à la mort de sa femme il a peur de l'avenir et se dit, pourtant, prêt à tout recommencer. Toute sa vie a d'ailleurs été troublée par un dédoublement constant, non seulement au niveau du vécu comme ici, mais au niveau religieux et métaphysique aussi. Selon sa conception du monde, l'homme est divisé entre le bien et le mal - qui ont tous deux une réalité autonome, quoiqu'ils existent dans une relation d'étroite interdépendance. Le mal est la condition nécessaire de l'auto-détermination de l'esprit. Le mal existe parce que la liberté existe, et l'homme doit pouvoir choisir librement ou le bien (dans le Christ) ou le mal.

C'est la lutte intérieure causée par ce choix qu'illustrent les romans dostoïevskiens où le thème du dédoublement est toujours présent. Cette rupture entre les différents niveaux de l'être est parfois symbolisée par plusieurs personnages qui soulignent le dédoublement du héros, qui sont comme autant de fragments provoqués par l'éclatement d'un bloc à l'origine sans faille. Il en est ainsi de Raskolnikov et de Svidrigailov dans Crime et Châtiment, Muichkine et Rogojine dans l'Idiot, Ivan et Smerdiakov dans les Frères Karamazov. Mais le meilleur exemple reste sans aucun doute les Démons où tous les personnages principaux servent d'alter ego de Stavroguine.

Comme Dostoïevski, Camus a une véritable hantise du double point de vue.

---



Comme on l'a remarqué <sup>1</sup>, les titres même de ses livres en sont une première indication. Mais cette hantise est souvent apparente aussi au niveau syntaxique, comme en témoignent par exemple ces expressions de Meursault dans l'Etranger : "d'un côté ... mais de l'autre", "d'une certaine façon ... mais d'autre façon", "dans un sens ... mais dans un autre sens".<sup>2</sup> Elle revient également au niveau des personnages, ou bien à l'intérieur d'un même livre : Rieux - Rambert, Rieux-Paneloux etc. dans la Peste, Stepan-Kaliayev dans les Justes; ou bien d'un livre à l'autre : Meursault et Caligula, Jan et Meursault, Jonas et d'Arrast etc.

La comparaison faite entre Crime et Châtiment et la Chute a fourni un rapprochement entre les scènes où Raskolnikov et Clamence sont témoins du suicide d'une jeune femme. Pour Camus cet événement doit déclencher dans l'esprit du personnage de graves suites qui vont le mener à la rétrospection et, finalement, à la désagrégation de la personnalité. Cette destruction se manifeste extérieurement pour la première fois le soir où Clamence entend le rire sur le Pont des Arts. Or, cette extériorisation est analogue à celle qui a lieu dans le Double.

Le soir, accoudé au parapet du quai, Goliadkin rencontre son double, symbole de ses désirs cachés et de ses haines ouvertes. D'une façon analogue, Clamence rencontre la preuve objective (en tant qu'extérieure à lui) de son état psychique. Comme l'a dit Mme. Y.Louria, "the fact that both protagonists find themselves near the water is not in itself too surprising, but that their subconscious guilt feelings suddenly become external seems more than a coinci-

---

1. Voir par exemple Mme. G.Brée, 'Introduction to Camus', French Studies, IV, Jan. 1950.

2. Voir M.G.Barrier, L'Art du récit... Voir aussi Tarrou dans la Peste qui emploie les mêmes phrases.

dence".<sup>1</sup> C'est cette extériorisation, dimension cruciale, qui manquait dans le rapprochement entre Crime et Châtiment et la Chute.

Pourtant, la comparaison textuelle que nous allons faire est révélatrice du peu de rapport entre les deux textes autre que ce phénomène psychique lui-même.

Le Double (pp.286-294)

Minuit

Froid, pluie, neige. Tous les éléments déchaînés l'assaillaient de toutes parts

Aux dernières limites du désespoir et de l'épuisement

Soudain... Soudain... Tout son corps frissonna; d'un bond instinctif il recula de deux pas. En proie à une indicible anxiété, il promena ses regards autour de lui... Mais rien de particulier... personne... et pourtant... pourtant il avait bien cru à l'instant même apercevoir un être.

La Chute (pp.1494-5)

La nuit venait, le ciel était encore clair à l'ouest

Un beau soir d'automne, encore tiède sur la ville

J'étais content (...) Je sentais monter en moi un vaste sentiment de puissance et, comment dirais-je, d'achèvement...

un rire éclata derrière moi. Surpris, je fis une brusque volte-face : il n'y avait personne. J'allai jusqu'au garde-fou : aucune péniche, aucune barque. Je me retournai vers l'île et, de nouveau, j'entendis le rire dans mon dos, un peu plus lointain, comme s'il descendait le fleuve.

Les deux textes contiennent les mêmes éléments, il est vrai : la description de l'heure, du temps, de l'attitude du protagoniste et de l'événement proprement dit. Camus les donne dans le même ordre, mais ils ne produisent guère la même impression. L'on remarque, par exemple, comment Camus s'est efforcé de souligner le sentiment de bien-être qui a envahi Clamence et qui contraste avec l'état et la situation extrêmes de Goliadkin. Le "comment dirais-je" de Clamence suggère de façon très subtile qu'il s'efforce lui-même (comme

---

1. Y.Louria, 'Dédoublément in Dostoïevski and Camus', Modern Language Review, janvier 1961, p.82. E.Trahan y revient en 1966; voir 'Clamence vs. Dostoïevski - an approach to la Chute', Comparative Lit. XVIII, 1966.



toujours) de bien faire comprendre à son interlocuteur la moindre nuance de son état d'esprit au moment des épisodes racontés. Mais il indique aussi la façon dont le style de Clamence allie constamment - et laisse percer - le ton ironique et le ton élégiaque de son auto-interprétation. Il rappelle que, à l'encontre du Double, il ne s'agit pas ici d'une relation objective des événements, mais d'un récit né du souvenir et 'filtré' par le sujet.

L'épisode, tel que Camus le recrée, frappe d'autant plus que rien ne peut le laisser prévoir, tandis que le fantastique de la description de Dostoïevski (minuit, tempête, fleuve...), les termes exagérés employés (éléments déchaînés, désespoir, son corps frissonna, indicible anxiété...) préparent le lecteur à l'événement extraordinaire qui va suivre. Le rire du Pont des Arts, au contraire, "n'avait rien de mystérieux, c'était un bon rire, naturel, presque amical..." (p.1495) - il n'en est, d'ailleurs, que plus troublant.

Suivent chez Dostoïevski deux autres passages assez longs où l'aventure se reproduit. Camus, plus bref, se limite à une deuxième manifestation, plus "naturelle" encore que la première puisqu'il s'agit simplement d'un groupe de jeunes gens qui se quittent joyeusement sous les fenêtres de Clamence. Camus évite ainsi la monotonie qui perce quelque peu dans le récit de Dostoïevski à cause de la progression méthodique en trois temps (la vue d'un "être", d'un "inconnu" qui lui ressemble extérieurement, d'un "double").

L'épisode du pont représente donc une crise aiguë d'un état psychique, mais la continuité organique qui sous-tend le récit dans la Chute (où la forme de confession lie le moi actuel à celui du passé, celui dont le protagoniste raconte précisément l'évolution) indique que, chez Clamence, cette rupture est préexistante.

De plus, Camus n'emploie qu'un dédoublement symbolique, à travers un

---

simple reflet dans une glace, reflet de l'arrivée à la surface de la conscience d'une faille intérieure de l'être profond jusqu'alors cachée. Dostoïevski, au contraire, sans doute moins préoccupé de vraisemblance, crée un personnage distinct du protagoniste, quoique identique à lui. Il s'agit donc ici d'une façon plus évidente d'une hallucination, l'hypothèse d'un "double" réel étant écartée par le fait même que Goliadkin seul est conscient de ce dédoublement. Dostoïevski emploiera de nouveau ce procédé dans les Frères Karamazov où Ivan est visité par le démon, hallucination d'un cerveau déjà malade.

Camus, quant à lui, s'était déjà servi du symbole du miroir pour mettre en scène ce phénomène : une grande partie du jeu de *Caligula*, par exemple, se déroule devant un miroir et, significativement, ceci se situe principalement au début et à la fin de la pièce, c'est-à-dire au début et à la fin du chemin qui mène l'empereur du dédoublement à la folie. De même, dans *l'Etranger*, Meursault en prison (où l'introspection lui apprend à se connaître) se regarde dans sa gamelle de fer :

"Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste" (Etr. p.1183).

De même, pendant son procès, Meursault remarque un journaliste qui le regarde et il commente :

"Je ne voyais que ses deux yeux, très clairs, qui m'examinaient (...) Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même" (p.1186).

Ainsi, il semblerait que se découvrent chez Camus trois manifestations différentes du phénomène du dédoublement qui s'exteriorise et qui, toutes, contrastent par leur naturel avec la peinture fantastique qu'en fait Dostoïevski. Dans ces trois cas, le miroir (que ce soit glace ou gamelle), sert de moyen pour extérioriser la réalité d'une conscience qui, de par sa nature même, est capable

---



de se prendre pour objet. A ce sujet M. O.J. Miller écrit : "Il est (...) possible d'affirmer que l'imagerie du miroir dont le rôle est considérable chez (Camus) traduit, intentionnellement ou non, sa préoccupation pour le thème de la conscience de soi et les formes extrêmes que celle-ci peut revêtir." <sup>1</sup>

Gide a d'ailleurs beaucoup insisté sur cet aspect des personnages dostoïevskiens, tous conscients de leur dualité.<sup>2</sup> Camus en était certainement frappé car, comme le dit Miller, ce thème est partout présent dans son oeuvre - même chez un personnage comme Meursault qui rejette consciemment cette dualité et aspire à vivre selon ce qu'il saisit comme son unité intérieure. Nombreux sont les personnages camusiens soumis à cette dualité; il semblerait qu'elle soit, pour Camus, le résultat inévitable de l'introspection.

Une certaine analogie peut néanmoins être tracée au niveau de l'explication de la cause et de la nature du dédoublement tel que Goliadkin et Clémence le vivent. A la base de ce phénomène se trouve une inadaptation chronique à la réalité qui est jugée ou injuste (dans le Double), ou sujette elle-même à la dualité (dans la Chute). L'origine de cette inadaptation se trouve dans un même désir d'unité et d'absolu. A ce sujet Dostoïevski a écrit de lui-même :

"Ce qui est pire que tout, c'est que ma nature est vile et trop passionnée. En tout je vais aux extrêmes; toute ma vie j'ai dépassé la mesure"<sup>3</sup>

Vu sa constante préoccupation avec le phénomène de dédoublement et le fait qu'il avait tendance à incorporer dans ses personnages plusieurs traits de sa propre personnalité, nous serions fondé à appliquer son auto-critique au

- 
1. 'L'image du miroir dans l'oeuvre romanesque de Camus', la Revue des Lettres Modernes, série A. Camus (3) 1970, p.148.
  2. Voir Dostoïevski p.147 à titre d'exemple.
  3. Lettre à Maïkov, citée par Berdiaev dans l'Esprit de Dostoïevski, p.19.

protagoniste du Double. Quant à la Chute, nous ferons nôtre cette opinion de M. J.-C. Brisville : "Peut-être, enfin, la fascination de l'absolu, cette fureur du tout ou rien qui est au fond de l'erreur même d'un Clamence est-elle pour Camus, philosophe de la mesure, une tentation constante".<sup>1</sup>

Mais ce désir forcené d'un absolu irréalisable a pour résultat de rejeter les deux hommes dans une extrême solitude. Incapables d'accepter la relativité inhérente à leur condition, ils se privent de toute possibilité de dialogue et de véritable communication avec autrui - ce qui est symbolisé par les vains efforts de Goliadkin pour gagner par la "bonté" son double, et par l'échec de Clamence de gagner la sympathie de son interlocuteur. Les deux hommes s'enferment donc dans un soliloque éternel. Comme l'a dit R. Quilliot de l'univers de Camus : "les mots n'arrachent aucun personnage à sa solitude. Ils l'enracinent dans sa nostalgie et dans sa douleur".<sup>2</sup>

Ces hommes ne croient plus qu'à une seule "réalité", à savoir celle de la culpabilité, de l'omniculpabilité. Alors, coupables pour eux-mêmes, ils le sont nécessairement pour autrui. Il s'agit donc avant tout d'éviter le jugement d'autrui. Goliadkin, homme souterrain, échoue misérablement, avec des conséquences désastreuses; Clamence réussit mieux, dans une certaine mesure du moins, à se protéger en se faisant "juge-pénitent".

Et pourtant, leur déchirement (comme chez l'homme du Sous-sol ou celui du Rêve) a sa source non seulement dans ce sentiment de culpabilité, mais dans la coexistence de celui-ci avec la hantise de l'innocence. En réalité, tous les romans étudiés dans ce chapitre ont pour sujet profond le mythe du paradis perdu et la lutte pour le regagner. Déchus de la Grâce, les protagonistes

---

1. Camus, Gallimard, 'Bibliothèque Idéale', Paris 1959; 5è. édit. p.72.

2. 'Al Camus ou les difficultés du langage', la Revue des Lettres Modernes, série A. Camus (3), 1969 p.79.



tentent de retrouver l'unité primordiale. Les romans sont un constat d'échec. Ainsi, dans le Double et la Chute, par exemple, Goliadkin et Clamence ne découvrent que dédoublement et angoisse - que Sartre a qualifiée précisément "d'absence totale de justification".<sup>1</sup>

Cette absence, ce vide, est à la base de tout ce que Camus écrit, car il a cherché sans cesse un absolu qui justifierait les valeurs qu'il tenait pour essentielles, "sans voir en quoi celui-ci pouvait consister".<sup>2</sup> Aussi n'a-t-il jamais pu pardonner à Dostoïevski son "saut" dans l'absolu divin. Clamence et Goliadkin sont, finalement, la preuve par l'absurde de la force de ce désir d'absolu car, grâce à leur extrémisme, ils échouent tous les deux dans l'arbitraire, symbolisé précisément par le dédoublement qu'il provoque.

Une dernière analogie entre le Double et la Chute apparaît lorsqu'on se réfère aux états successifs de celle-ci. En effet, l'interlocuteur de Clamence était d'abord un policier, ensuite un juge, et finalement un avocat qui ressemble à Clamence par sa profession, son âge et sa culture (TRN.p.2014). Camus modifie ainsi profondément les rapports de réciprocité qui lient Clamence à son interlocuteur car, d'individu indépendant, celui-ci est devenu le double de Clamence. Il peut alors être vu comme privé de toute réalité en dehors de l'imagination de Clamence, comme le simple reflet vu dans la glace, comme l'hallucination qui rend manifeste une rupture interne. L'hallucination "existe" donc dans l'esprit de Clamence, tout comme le double "existe" pour Goliadkin.

Dans la perspective générale du récit cet avocat-interlocuteur, double de Clamence, sert un triple but. Premièrement, sa présence permet à Camus d'employer la forme parlée si efficace dans la Chute, évitant ainsi l'artificialité du Sous-sol où le protagoniste se borne à écrire sa confession, et sacrifie la

---

1. L'Existentialisme... p.100.

2. A.Camus - Souvenirs p.143.

véracité nécessaire à l'autobiographie en inventant lui-même ouvertement confession et objections. Grâce à la présence de l'avocat-interlocuteur, au contraire, la motivation du discours de Clamence est justifiée et sa véracité assurée - pendant quelque temps au moins - par sa spontanéité et sa bonne foi apparentes. Deuxièmement, sa présence permet à Camus de camoufler la deuxième cible de son attaque qui est le lecteur. En effet, puisque son récit semble viser l'avocat-interlocuteur, nous lisons le récit de la chute de Clamence, mais suivons en réalité l'évolution intérieure et la chute de l'autre.<sup>1</sup> Alors Camus vise réellement deux destinataires : l'avocat-interlocuteur qui est interpellé directement, et le lecteur qui est pris obliquement à témoin.

Alors, au moment où l'interlocuteur devient le double de Clamence, la relation originelle Clamence-Policier(ou Juge)-Lecteur, se voit remplacée par une relation binaire directe Clamence-(double)Lecteur. Celle-ci répond manifestement mieux au désir de Camus d'impliquer le lecteur dans le procès qui se déroule devant lui, et qui doit devenir son propre procès.

Finalement, l'interlocuteur devient le porte-parole du lecteur, l'écran sur lequel celui-ci projette sa participation dans le récit. Aussi, puisque, aux dires de Clamence lui-même, c'est un (lecteur) bourgeois qui est visé,<sup>2</sup> il n'est guère étonnant que sa participation se traduise par des objections et des remarques basées sur le 'bon sens' et les valeurs éthico-sociales de sa classe.

Il faut souligner pour finir que cette utilisation du double n'a plus rien de commun avec la nouvelle de Dostoïevski où le double est présenté en même temps comme un être réel que les collègues de Goliadkin peuvent voir et entendre, sans jamais être conscients d'une ressemblance entre les deux hommes, et comme une hallucination de Goliadkin. La complexité même de la Chute

1. Voir G.Brée, Camus, 1961.

2. Cf. Ch.p.1547 : "Je guette particulièrement le bourgeois, et le bourgeois qui s'égare..."



nous incline à croire que si Camus doit quelque chose à cette nouvelle, c'est simplement l'idée première du dédoublement qu'il ajoute au thème de la dualité qui l'a influencé lors de sa lecture du Sous-sol. Il a pu ainsi mener à bien le "portrait (...) de tous et de personne" (Ch.p.1547) qu'il entendait tracer dans la Chute. Comme nous allons le voir à présent, le Rêve d'un homme ridicule a peut-être ajouté à cette complexité en suggérant à son tour une dimension nouvelle qui est à peine ébauchée dans le Sous-sol, celle du rêve.

---

### 3. Le Rêve d'un homme ridicule et la Chute.

Cette nouvelle de Dostoïevski parut dans le numéro d'avril 1877 du Journal d'un Ecrivain. Dans le Mythe de Sisyphe Camus cite le Journal de décembre 1876 (MS.p.182). On peut donc supposer qu'il a eu connaissance aussi de cette nouvelle.

Motchoulski appelle celle-ci "la synthèse et le couronnement de toute (la) conception du monde (de Dostoïevski)" qui, affirme-t-il, croyait que le Royaume de Dieu serait réellement instauré sur terre.<sup>1</sup> L'idéal de Dostoïevski, avec son image d'harmonie et de paix, ressemble par maints côtés à celui de Camus - abstraction faite, évidemment, du côté chrétien propre à l'écrivain russe. Ce n'est peut-être pas par hasard que le destin de Clamence ressemble à celui de l'homme ridicule, qui prêche précisément cette harmonie.

Dès mars 1936 les Carnets fournissent ce qui pourrait être un écho du Rêve : Camus parle d'un homme qui "posait tous les soirs (une arme) sur la table. Le travail fini, il rangeait ses papiers, approchait le revolver et y plaquait son front..."<sup>2</sup> Dans sa nouvelle Dostoïevski avait écrit : "pendant deux mois, chaque nuit, en rentrant à la maison, il se disait qu'il allait se tuer".<sup>3</sup> Son personnage s'asseyait, sortait son revolver et le posait devant lui (p.514).

En plus de cet écho qui pourrait facilement n'être qu'une simple coïncidence, il existe une comparaison plus importante et qui semble indiquer, comme le font le Double et le Sous-sol dans leur relation avec la Chute, que Camus aurait relu Dostoïevski pendant la préparation de ce récit.

1. Motchoulski, Dostoïevski p.467.

2. C.I p.33 (mars 1936) - Fragment qui a servi dans la Mort heureuse.

3. Rêve, Club Français du Livre, Paris 1957, p.511.



i. La parenté se situe principalement au niveau thématique.<sup>1</sup> Ainsi, les deux récits tracent le développement psychologique et moral d'un personnage par le moyen d'une confession faite à la première personne. La force motrice de leur développement peut être vue comme le sentiment de culpabilité qui découle d'une action. Le complexe de culpabilité et le besoin d'auto-justification évidents dans les deux récits forment un leitmotiv de l'oeuvre des deux écrivains. Dans l'univers de Dostoïevski nul n'est innocent car l'homme est le "champ de bataille" de Dieu et du Diable. Meursault, Caligula, Marthe, les personnages de la Peste, les révolutionnaires des Justes, le maître d'école de l'Hôte, Janine, d'Arras, le renégat, tous sont coupables ou s'imaginent tels.<sup>2</sup> Dans le Rêve le héros de Dostoïevski rejette, un soir de novembre, la prière d'une fillette de venir secourir sa mère. Par un soir semblable, Clamence laisse se noyer une jeune femme qui appelle à l'aide. Il peut évidemment s'agir ici d'une nouvelle coïncidence mais - et c'est ceci qui nous importe - à partir de cet événement analogue, les deux personnages vont suivre le même chemin : amenés à réfléchir sur eux-mêmes, ils mettent en question l'attitude qui avait été la leur auparavant, indifférence chez l'un, satisfaction chez l'autre. Ils se jugent coupables et, dorénavant, ils chercheront avant tout l'innocence à travers le pardon et la souffrance.

L'homme du Rêve retrouve, après une mort rêvée, une terre "que n'avait pas encore souillée le péché originel" (p.530). Les hommes de cette terre (dans une description qui rappelle l'Age d'Or de Versilov ou de Stavroguine), vivent dans l'amour, la compréhension mutuelle, le contact avec une Nature amie et la communion avec le Grand Tout. Ceci se passe, écrit Dostoïevski,

---

1. Certains éléments ont déjà été relevés par E.Trahan, cf. Comparative Literature vol. XVIII, 1966.

2. Cf. R.Quilliot, 'Un monde ambigu', p.37.

sur une sorte d'archipel grec (p.530). Clamence vit d'abord de cette même vie édénique et, après sa chute, il continue à rêver "au soleil et aux paysages" des îles grecques (p.1526).

Mais, dans les deux cas, ce ne sont que nostalgie et rêve qui, loin de se réaliser, s'effondrent sous l'action du mal intérieur des personnages. Ainsi l'homme ridicule corrompt les innocents de cette nouvelle terre en leur apprenant le mensonge, la luxure, la jalousie, la cruauté et la honte. Clamence, lui, n'a pas à rêver à de telles preuves de la corruption humaine car la vie "sociale" et l'univers concentrationnaire où il vit en fournissent des preuves concrètes. Dans son enfer personnel il passe son temps à corrompre autrui. Nostalgie d'innocence, complexe de culpabilité, fuite pour échapper à cette réalité oppressante, les thèmes des deux oeuvres se ressemblent. L'homme ridicule transporté en rêve sur une autre planète, Clamence réfugié à Amsterdam au milieu d'un rêve vécu, les situations s'apparentent, elles aussi.

ii. Les critiques ont souvent parlé de la place du rêveur dans l'oeuvre de Dostoïevski, et le Rêve apparaît comme l'illustration détaillée de ce thème. La possibilité de parenté entre ce récit et la Chute doit alors être examinée à deux niveaux complémentaires : celui de la conception du rêve et celui de son rôle dans le récit. Notons aussi que le rêve comme manifestation d'une pulsion intérieure figure dans le Sous-sol et le Double (dont nous aurons donc à tenir compte), mais son rôle est toujours restreint en comparaison avec la position centrale qu'occupe la dimension onirique dans la Chute.

Une différence importante apparaît lorsqu'on considère le concept de base dans la Chute et les trois récits de Dostoïevski. En effet, l'hallucination pour Goliadkin est une manifestation psychique qui échappe à son contrôle.

---



Pour l'homme ridicule et l'homme du sous-sol le rêve agit principalement comme protection contre un monde jugé hostile, comme fuite devant une condition jugée indigne, sordide.<sup>1</sup> La Chute, au contraire, se présente comme le passage d'un rêve à un autre, comme le souligne par exemple la structure cyclique du livre : le passage de Paris, "vrai trompe-l'oeil" (p.1478) à la Hollande, "un songe" (p.1482); l'évolution du brillant avocat parisien en juge-pénitent d'Amsterdam; l'obscurcissement progressif de la lumière d'Eden (p.1489) en "un beau crépuscule" (p.1537)... Alors, privé de repères, le lecteur ne peut savoir où se termine la vie réelle, où commence le rêve; il ne peut savoir s'il lit la confession d'une vie rêvée ou d'un rêve vécu. Cette ambiguïté ne figure pas dans le Sous-sol, ni dans le Double, ni surtout dans le Rêve, et la dimension onirique dont elle découle dépasse largement l'emploi restreint, simple du rêve dans les récits de Dostoïevski.

Les variantes du rêve sont multiples. Ainsi, dans le Sous-sol, le protagoniste est dominé par deux fonctions mentales : l'imagination (p.699) et la mémoire (p.719), toutes deux apparentées au rêve. Dans le Double le protagoniste est aux prises avec une véritable hallucination, issue sans doute de son état physique et mental exceptionnel. Dans la Chute il s'agit plus précisément d'un rêve continu et qui s'extériorise momentanément dans l'hallucination qu'est l'épisode du rire.

Quel est donc le rôle du rêve dans ces oeuvres ?

Le rêve reflète, de par sa nature même, la réalité intérieure du personnage. Le rêve étant l'état subjectif fondamental, c'est grâce à lui que se révèle le for intérieur des différents personnages. La Chute est, pourtant, plus complexe que les récits de Dostoïevski car elle retrace une évolution passée qui

---

1. Voir par exemple SS, p.732.

a eu comme point d'aboutissement la figure figée mais agissante du "juge-pénitent". Le présent semble alors contraster avec le passé, contraste symbolisé par ces descriptions subjectives de l'eau; par exemple :

"Une mer encore visible et baignée de lumière..." (p.1488)

qui devient, après sa chute :

"une mer morte, ou presque. Avec ses bords plats, perdus dans la brume, on ne sait où elle commence, où elle finit..." (p.1525).

Mais comme toujours chez Clamence, le bel équilibre noir-blanc, mensonge-vérité n'est lui-même qu'une apparence, et le contraste passé-présent se nuance du fait que ce passé lui-même n'était qu'un rêve.<sup>1</sup> Il découvre alors en lui-même de "doux rêves d'oppression" (p.1504), et même d'amour complet (p.1545).

Sont alors liées chez Clamence et l'homme du Sous-sol les deux images fondamentales de la Chute : celle de l'être qui s'élève sur les hauteurs (héros, immortel), et celle de la chute. En effet, dans ce domaine, ils ne peuvent qu'imaginer l'élan vers le haut, tandis qu'ils connaissent la chute vers le bas. La chute est donc inséparable chez eux de la nostalgie de la hauteur.<sup>2</sup>

Mais le rêve a un deuxième rôle, à savoir celui de dominer la vie du protagoniste qui reçoit le "message" contenu dans son rêve comme la révélation d'une "vérité", et adapte sa vie consciente aux exigences de celle-ci. Le monde intérieur domine tous ces personnages (Clamence, Goliadkin, l'homme ridicule et l'homme du sous-sol) et pervertit leur vie consciente. Ainsi, l'homme du Rêve ne vit que pour prêcher la "vérité" découverte dans son rêve; dans le Double Goliadkin concentre toute son attention, tous ses efforts sur son double, en devient obsédé et échoue dans un asile d'aliénés. L'homme du Sous-sol admet

---

1. Ch.p.1503 : "En somme, mon rêve n'avait pas résisté à l'épreuve des faits. J'avais rêvé, cela était clair maintenant, d'être un homme complet..."

2. Cf. G.Bachelard, l'Air et les Songes, Corti, Paris 1943, p.108.



être dominé par les choses "telles que je les avais au préalable créées dans mes rêves" (p.793). Clamence, vivant à l'aise dans un monde de rêves, avoue "je ne sais même plus si je l'ai vécu ou rêvé" (p.1541).

Dominés par le rêve, les protagonistes subissent une distortion de la réalité extérieure. Une sorte d'intermonde se précise, prend de la consistance et résulte dans la projection au-dehors d'une vision qu'ils ont eux-mêmes créée: le double de Goliadkin et le rire de Clamence. L'espace et le temps mentaux s'insinuent peu à peu dans le monde extérieur et la réalité propre à la dimension onirique, faite de nostalgies, d'archétypes autant que de souvenirs, repousse la réalité de l'état de veille et devient le seul monde réel. Pour Clamence la Hollande apparaît comme "un songe d'or et de fumée" (p.1482); les habitants filent "rêveusement", "rêvent, la tête dans leurs nuées cuivrées (...) somnambules..." (ib). Les prostituées elles-mêmes ne sont que "le rêve (...) le rêve à peu de frais" (ib). Sans doute est-ce pour de telles raisons que Clamence a choisi de se fixer à Amsterdam, ville dont "les canaux concentriques (...) ressemblent aux cercles de l'enfer. L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves" (p.1483). On ne saurait trop insister sur cette dimension du récit de Clamence, car ce n'est pas seulement le cadre de sa vie qui a la consistance du rêve, son comportement aussi en est dominé : ainsi, il avoue lui-même :

"Je marche des nuits durant, je rêve, ou je me parle interminablement..." (p.1482)

On peut alors se demander si sa "confession" - et son interlocuteur - est plus que la combinaison du rêve et de cette parole interminable...

Dans le Sous-sol et la Chute la débauche est présentée comme exemple concret de ce remplacement du monde réel par le rêve vécu - reflet alors de leur vie de tous les jours. Tout en le retenant "au fond de la fosse" (p.733), la

---

débauche fournit à l'homme du sous-sol l'occasion d'un élan vers le haut. Pour Clamence - qui qualifie précisément la débauche comme "un long sommeil" (p.1529), c'est-à-dire donc comme le domaine propre du rêve - elle devient un rêve voulu, vécu, entretenu jusqu'à l'aube, le rêve de l'immortalité.<sup>1</sup>

Mais cette distortion de la vie extérieure est contre-balancée par un processus de rationalisation qui, à son tour, déforme la réalité onirique. En effet, à l'état de veille, l'homme du sous-sol et Clamence tendent, par un mouvement naturel, à rationaliser leurs rêves, utilisant alors nécessairement les concepts de la vie consciente : raison, volonté, culpabilité, jugement... La réalité onirique est alors déformée puisque l'individu la recouvre d'une forme étrangère empruntée à la vie consciente : l'homme du sous-sol aux livres (le héros), Clamence à sa vie professionnelle (le juge-pénitent).

Devenus conscients de la rupture qui existe en eux, les protagonistes essaient de pactiser avec elle, en acceptant son "message", en l'adoptant au niveau de la vie de tous les jours. Dans le Sous-sol, bien sûr, cet effort ne dépasse jamais le stade de la simple velléité, tandis que Goliadkine et Clamence en vivent réellement.

La place centrale du rêve dans la Chute, bien plus importante et plus complexe que dans les trois récits dostoïevskiens, nous fait alors conclure que ceux-ci n'ont fourni tout au plus que l'idée première d'un thème dont l'utilisation allait dépasser largement celle qu'en avait fait Dostoïevski. Incorporé à la structure cyclique de la Chute, le rêve fournit une dimension fondamentale de celle-ci, reflet de la situation contemporaine de l'individu. Caligula, Meursault, Jan, Rambert, le renégat ou Daru vivent tous - à des degrés divers -

---

1. Tandis qu'il admet "qu'à l'état de veille, (...) on n'aperçoit pas de raisons valables pour que l'immortalité soit conférée à un singe salace..." (p.1528). C'est nous qui soulignons.



dans un monde imaginaire, rêvé, autant que dans le monde réel. Mis en face de cette réalité, ils sont incapables de s'y intégrer (à l'exception de Rambert). Clamence éprouve cette même incapacité - commune aux personnages de Dostoïevski - et, refusant le réel, il s'installe dans le rêve. Celui-ci n'est alors plus une simple tentation ou fuite, mais bien la condition essentielle de son existence, son unique "réalité".

★

Depuis le chapitre du Mythe de Sisyphe sur Kirilov, dont l'exemple le préoccupe dès 1938, jusqu'à ceux des "Possédés" et du "Chigalevisme" de l'Homme révolté, à travers les oeuvres d'imagination, Caligula, la Peste et les Justes, Camus n'a cessé d'interroger cette oeuvre capitale de Dostoievski. Ce dialogue, qui a duré plus de vingt ans, a son point culminant dans l'adaptation théâtrale de 1959.

Camus a affirmé que

"Les Démons sont une des quatre ou cinq oeuvres que je mets au-dessus de toutes les autres. A plus d'un titre je peux dire que je m'en suis nourri et que je m'y suis formé..."<sup>1</sup>

Une telle affirmation rend évidemment nécessaire une analyse détaillée de l'influence exercée par ce roman; aussi découperons-nous ce chapitre en deux parties : dans la première sera examinée l'influence des Démons sur le Mythe, sur Caligula (qui a d'importantes analogies avec Kirilov); sur la Peste, où l'influence reconnue porte sur la forme de chronique donnée à l'oeuvre; sur les Justes et l'Homme révolté avec le thème politique. L'influence formelle sur la Peste mise à part, il apparaîtra que ce sont Stavroguine et Kirilov qui ont exercé l'influence la plus profonde et la plus continue sur l'imagination créatrice de Camus. Nous pouvons grouper sommairement cette influence sous les deux grands thèmes que voici : le suicide, qui inclut le thème de l'individu isolé, coupé de la société, en proie à une idée-fixe; et, deuxième thème, les théories et actions politiques.

La deuxième partie du chapitre sera consacrée à l'étude de l'adaptation des Démons, que Camus a intitulée les Possédés. Cette étude aura pour but

---

1. "Prière d'insérer", les Possédés, avril 1959; cf. TRN.p.1886.



d'analyser l'interprétation de Camus et, éventuellement, d'isoler les modifications qu'ont pu subir certains aspects de celle-ci.<sup>1</sup>

# I. Les Démons et le Mythe de Sisyphe.

1. Nous avons déjà indiqué au début de notre thèse (chap.II) que l'intérêt porté par Camus aux Démons est amplement illustré par le chapitre qu'il a consacré à Kirilov dans le Mythe. Lorsque ce chapitre remplace celui sur Kafka initialement prévu, une note de l'éditeur s'y réfère sous le titre de "Dostoïevski et le suicide".<sup>2</sup> Si cette note a eu l'approbation de Camus, comme on peut le supposer, elle indique de façon explicite par quel biais il considérerait ce personnage des Démons. Dès 1938, d'ailleurs, ceci est manifeste dans les Carnets puisqu'il note : "Kirilov a raison. Se suicider c'est faire preuve de sa liberté..." (C.I p.141). Son accord n'est pourtant pas acquis puisqu'il continue : "Les hommes ont l'illusion d'être libres. Les condamnés à mort n'ont pas cette illusion. Tout le problème est dans la réalité de cette illusion". Le thème du suicide semble donc s'associer à cette époque à celui de la condamnation à mort, et tous les deux s'intègrent à une préoccupation majeure : celle de l'homme face à la mort. La Mort heureuse, l'Etranger et Caligula traitent tous, sur des registres différents, une hantise unique.<sup>3</sup> Le Mythe s'associe, lui aussi, à cet ensemble :

"Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fonda-

- 
1. Pour plus de clarté nous emploierons les titres Démons pour le roman et Possédés pour l'adaptation.
  2. E.p.1414. Il s'agit de l'édition augmentée de 1948.
  3. L'enchevêtrement quasi-inextricable de la genèse de ces oeuvres est, à notre sens, une indication supplémentaire de cette hantise.

mentale de la philosophie..." (E.p.99).

Le suicide paraît alors être pour Camus l'aboutissement (possible) d'un raisonnement logique, ce qui explique sans doute l'attrait qu'a exercé sur lui Kirilov.

L'analyse du chapitre sur Kirilov révèle, néanmoins, que l'interprétation de Camus n'est pas toujours conforme au texte des Démons.

Dans son roman Dostoïevski présente Kirilov comme un homme étranger à la société : il parle mal le russe (p.123), ne connaît pas le peuple (p.99), est partisan de la destruction universelle (p.100). Le narrateur, Chatov et Stavroguine le qualifient de fou (pp.145,263,704). Il semblerait donc logique de voir dans ce portrait peu flatteur l'intention manifeste de l'auteur : il s'oppose à ce personnage dont le plus grand crime, à ses yeux, est de s'être séparé (comme Piotr, p.258; comme Stavroguine, p.271) de son peuple, donc de son Dieu. Kirilov se situe alors parmi les autres possédés du roman. Chatov seul, pour Dostoïevski, dépasse le nihilisme et retrouve sa foi dans le peuple et le Dieu russes.<sup>1</sup>

Dans le Mythe, au contraire, Camus néglige la véritable position de Kirilov dans le roman. Il se peut qu'il ait été influencé par l'importance que Gide, par exemple, accorde à Kirilov - sur qui, dit-il, "repose toute l'intrigue du roman".<sup>2</sup> Point de vue difficile à justifier pour quiconque reprend d'abord le texte... Mais, par ailleurs, Gide insiste avec raison sur l'état morbide de Kirilov, sur ses propos "brusques et incohérents".<sup>3</sup> Camus

1. Chatov est, à la fois, lié à la société en question puisqu'il y possède des amis, des connaissances, et étranger à elle puisqu'il est fils de serf; lié aux révolutionnaires puisqu'il faisait partie de leur groupe, et étranger puisqu'il rejette à présent leurs conceptions.

2. Dostoïevski p.218.

3. Ib. p.224.



au contraire fausse la réalité : là où le narrateur affirme que Kirilov "ne parvient même pas à s'exprimer simplement" (D.p.145), Camus voit un raisonnement "d'une clarté classique" (MS.p.183). Il réduit même ce raisonnement au syllogisme classique :

"Si Dieu n'existe pas, Kirilov est Dieu.  
Si Dieu n'existe pas, Kirilov doit se tuer,  
Kirilov doit donc se tuer pour être Dieu" (id).

On est loin ici du tortueux raisonnement de l'ingénieur à moitié fou.

Cette tentative de réduire le raisonnement à son expression la plus simple peut être justifiée dans le cadre de l'essai philosophique qu'est le Mythe. L'extrapolation qui la suit semble, pourtant, moins justifiable.

En effet, pour Camus, Kirilov exprime non seulement une pensée claire mais la pensée même de Dostoïevski. Mais pour étayer cette interprétation (qui ne découle pas d'une simple lecture du roman), Camus est obligé de recourir à un autre texte dostoïevskien, le Journal d'un Ecrivain, où se trouve le récit d'un autre suicide. Il néglige le fait que le romancier russe qualifie ce dernier de "raisonnement de quelqu'un qui s'est suicidé par ennui, en matérialiste il va sans dire",<sup>1</sup> car une telle description peut difficilement être appliquée à l'acte de Kirilov. Mais ceci montre que son suicide et celui décrit dans le Journal sont trop dissemblables pour que l'un puisse aider à la compréhension de l'autre. Finalement, et c'est le plus important, cette phrase de Dostoïevski ne donne nullement l'impression que son auteur soit d'accord avec l'acte décrit - surtout si l'on se rappelle que le terme "matérialiste" est des plus péjoratifs chez Dostoïevski. Il serait donc logique de conclure que si l'on s'appuie, comme le fait Camus, sur le Journal lu comme opinion de Dostoïevski, ce ne peut être que pour condamner le suicide de Kirilov.

---

1. Journal d'un Ecrivain p.371.

Plus loin Camus cite le Journal de nouveau et commente :

"Le raisonnement du suicidé logique ayant provoqué quelques protestations des critiques, Dostoïevski (...) développe sa position et conclut ainsi : 'Si la foi en l'immortalité est si nécessaire à l'être humain (que sans elle il en vienne à se tuer) c'est donc qu'elle est l'état normal de l'humanité. Puisqu'il en est ainsi, l'immortalité de l'âme humaine existe sans aucun doute".<sup>1</sup>

La nuance ici semble être une invitation à ne comprendre cette réponse de Dostoïevski que comme simple défense contre des critiques contraires, et qui ne représenterait donc pas nécessairement la véritable position de Dostoïevski. Les romans, les écrits théoriques et les nombreuses prises de position dans le Journal lui-même prouvent suffisamment qu'une telle supposition (si elle est réellement celle de Camus, comme semble le suggérer le Mythe) simplifie par trop la position du romancier russe.

Relevons finalement une dernière erreur d'interprétation qui éclaire, elle aussi, le point de vue de Camus. Ayant appelé la mort de Kirilov un "suicide pédagogique", Camus affirme que "ce sont (Stavroguine et Ivan) que la mort de Kirilov libère" (MS.p.185). Mais cette interprétation fausse deux éléments importants du roman. D'abord son point de départ est erroné puisque c'est Stavroguine et non pas Kirilov qui "rebondit dans d'autres personnages" car c'est lui qui a "formé" aussi bien Kirilov que Chatov (D.p.263). Ensuite, la mort de Kirilov ne libère point Stavroguine, comme le montre sa dernière lettre à Dacha, par exemple (p.704-5). Elle lui apprend au contraire qu'il est trop pourri par l'absurde pour pouvoir agir ou même pour avoir une 'idée', et son suicide ridicule n'a rien de libérateur, rien d'affirmatif.

Ces interprétations propres à Camus sont sans doute colorées par son

---

1. MS.p.186, Journal p.367.



désir d'intégrer ce chapitre dans le Mythe comme illustration du thème absurde. Mais celles-ci mises à part, Camus éclaire bien les principaux éléments de l'aventure de Kirilov. Ainsi, il isole les deux thèmes de base et montre comment ils sont liés : l'exigence de liberté et le désir d'être Dieu. "En Russie - écrivait déjà Berdiaev - l'humanisme ne s'est jamais traduit que dans les formes arrêtées de l'homodéisme (...) et point du tout selon l'esprit de l'histoire humaniste occidentale".<sup>1</sup> Mais depuis fort longtemps l'homme a tenté de prouver sa 'divinité' par la destruction et le suicide car, indépendant, son suicide reste l'unique affirmation absolue de sa liberté.<sup>2</sup> Comme l'a écrit M. K. Douglas, "a human being may imagine that by choosing the form and instant of his own death he most nearly becomes 'that which religions call God', that impossible object that would yet be conscious of itself".<sup>3</sup> Ce thème apparaît à maintes reprises dans les oeuvres de nos deux écrivains : Raskolnikov, Kirilov, Stavroguine, Ivan; Caligula, Clamence, l'homme révolté; chez tous le "mouvement de révolte apparaît comme une revendication de clarté (...) d'unité" et d'indépendance (HR.p.435).

Pour Gide, comme pour de nombreux critiques, la tentative de libération de Kirilov se solde par un échec, une "banqueroute".<sup>4</sup> Si, au contraire, elle est constructive pour Camus, il semble que ce soit pour des raisons étrangères au roman : parce que Kirilov accorde sa logique absurde jusqu'à refuser la vie (MS.p.102); parce qu'il se sacrifie par amour des hommes (ib.p.185); parce qu'il va jusqu'à l'extrémité de sa passion (HR.p.666). Alors, si Kirilov a tant influencé Camus, c'est parce que celui-ci en a fait lui-même un "homme absurde". Parlant de l'oeuvre dostoïevskien, Gide disait déjà : "... ce que

---

1. Pour un nouveau Moyen-Age, Plon, Paris 1927, p.109-10.

2. Cf. W.H. Poteat, Mind 68 no.271, July 1959.

3. 'Sartre and the self-inflicted wound', Yale French Studies 9, 1953, p.126.

4. Dostoïevski p.226.

j'y ai surtout cherché, consciemment ou inconsciemment, c'est ce qui s'apparentait le plus à ma propre pensée".<sup>1</sup> On peut donc conclure avec G.G. Strem que, "it is interesting that Camus (...) chose to ignore the true significance of Kirilov's suicide (...) an ardent demonstration of the futility of any rebellion against God, the very opposite of the message it had intended to convey".<sup>2</sup> Mais il faut surtout souligner l'importance qu'avait à cette époque ce Kirilov "absurde", car il s'agit plus dans notre étude d'éclairer la manière dont Camus a apprécié et utilisé cette source que de juger de la justesse de son appréciation. Camus, de toute évidence, cherche dans Kirilov les éléments qui peuvent en faire un homme absurde. Notre examen nous montrera d'abord l'influence de ce Kirilov sur les oeuvres de Camus et, plus important, le fait que son admiration pour ce personnage ne continue pas inchangée.

## 2. Les Démons et Caligula.

Kirilov, écrit Camus dans le Mythe, "c'est le suicide supérieur" (p.183). Or vingt ans plus tard il emploie de nouveau cette expression en parlant de Caligula (dans la pièce écrite à la même époque que l'essai) qui, dit-il alors, est "l'histoire d'un suicide supérieur".<sup>3</sup> Le terme est, en soi, assez particulier pour que l'on doive se demander s'il s'agit d'une coïncidence ou, au contraire, d'un rapprochement conscient. D'autres thèmes s'ajoutant à celui-ci (pédagogue, homme-dieu...) il semble possible d'avancer l'hypothèse d'une influence consciente.

Caligula affirme, dès le début de la pièce :

---

1. Dostoievski p.229.

2. "The theme of rebellion in the works of Camus and Dostoievski", la Revue de Littérature comparée, avril 1966, p.249.

3. Préface à l'édition américaine du Théâtre, TRN.p.1730.



"tout, autour de moi, est mensonge et moi, je veux qu'on vive dans la vérité ! Et justement, j'ai les moyens de les faire vivre dans la vérité. Car je sais ce qui leur manque, Hélicon. Ils sont privés de la connaissance et il leur manque un professeur qui sache ce dont il parle" (Cal.p.16).

Or, dans les Démons, l'intention manifestement pédagogique de Kirilov est un élément central de son histoire.<sup>1</sup> Dans le Mythe ce désir d'apprendre la vérité à autrui explique même pour Camus le suicide de Kirilov :

"(Les hommes) ont besoin qu'on leur montre le chemin et ne peuvent se passer de la prédication. Kirilov doit donc se tuer par amour de l'humanité. Il doit montrer à ses frères une voie royale et difficile sur laquelle il sera le premier. C'est un suicide pédagogique. Kirilov se sacrifie donc" (p.185).

Pourtant, cet aspect pédagogique du roman russe n'est pas si simple car l'épisode de Kirilov progresse sur deux niveaux : il y a d'abord l'intention de l'ingénieur qui est d'apprendre aux hommes la vérité qu'il a découverte. Cette leçon reste, d'ailleurs, essentiellement inopérante. Mais transparaît aussi l'intention de l'auteur : les éléments que nous avons relevés plus haut aident à comprendre comment Kirilov est présenté comme un homme qui, dominé et dévoyé par une idée-fixe, coupé de ses semblables et de la Russie, sombre dans la folie. Son sacrifice ne sert finalement que les desseins ignobles de Piotr Verkhovenski.

Or, cette même dualité auteur-personnage sous-tend aussi Caligula. Dans un article sur la composition de la pièce M. I.H.Walker en a retracé la genèse.<sup>2</sup> Nous lui empruntons les détails qui suivent. Paru dans les Carnets de

---

1. Cf. par exemple p.252 : "Celui qui enseignera aux hommes qu'ils sont tous bons, celui-là terminera l'histoire du monde..."

2. Symposium, Fall 1966.

1937, Caligula est un "thoroughly admirable character, castigating the mediocrity of all about him". En septembre 1937 paraît le thème de l'artiste-souverain. En novembre 1939 celui de l'équivalence. Mais ce qui nous importe ici c'est qu'à partir de septembre 1939 un jugement moral est porté sur le personnage. En 1941, "l'Absurde et le Pouvoir - à creuser (cf. Hitler)", (C.II p.225). I.H.Walker met alors en lumière le rôle de la guerre dans cette évolution. Les modifications continuent, d'ailleurs - aux dires de Leynaud, Pia et Ponge - jusqu'en 1943-'44. La version publiée se termine finalement sur la condamnation explicite que nous avons déjà mentionnée :

"Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait,  
je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est  
pas la bonne" (Cal.p.108).

Dans les deux oeuvres la "leçon" du personnage est donc finalement rejetée par les auteurs qui choisissent contre leur personnage.<sup>1</sup> Kirilov voulait atteindre l'auto-déification, Caligula l'impossible... Mais leur philosophie est destructrice du moment qu'elle les pousse à franchir les "limites", chrétiennes pour Dostoievski, anthropocentriques chez Camus.

L'admiration de Camus pour Kirilov (reflétée dans ce chapitre du Mythe) s'est donc muée en opposition, rendue explicite par le traitement de son propre personnage, qui en a été influencé.

Caligula glisse finalement vers la position de Piotr Verkhovenski qui suggère à Kirilov qu'au lieu de se tuer, il peut manifester sa volonté en tuant quelqu'un d'autre. "Tuer un autre - répond l'ingénieur - ce serait la forme la plus basse de ma volonté" (p.647). Caligula ne dépasse guère ce choix préliminaire, et le pouvoir absolu qu'il détient est celui qu'enviait

---

1. Cf. MS.p.187 : "Arrivé au terme, le créateur choisit contre ses personnages" - accusation portée contre le traitement que Dostoievski inflige à Ivan.



déjà Verkhovenski, le pouvoir de détruire. Il reste aussi en deça de la position de Kirilov par sa peur de la mort : malgré son affirmation "s'il m'est facile de tuer, c'est qu'il ne m'est pas difficile de mourir" (p.68), au moment de l'assassinat il admet :

"J'ai peur. Quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme" (p.107).

Nous croyons découvrir ici un moment important dans l'évolution des rapports Camus-Dostoïevski. Nous nous trouvons devant le point d'articulation où la vision du monde de l'écrivain bascule sous le poids d'événements exceptionnels et l'éloigne de Dostoïevski. Caligula, plus qu'il ne s'oppose à Kirilov, le prolonge dans un premier temps puis le dépasse, reflétant une réalité humaine où l'optimisme même relatif d'un Dostoïevski n'est plus de mise. L'écrivain traduit ici une leçon que la conscience collective vient d'apprendre : que l'homme nihiliste du XIX<sup>e</sup>.-XX<sup>e</sup>. siècles, poussé par son désir d'absolu, d'autodéification, est devenu une figure destructrice, incontrôlable. Kirilov lui-même gardait, malgré ses excès, une grande dignité, et ne refusait cette qualité qu'au seul Piotr Verkhovenski. Caligula, au contraire, comme ses avatars historiques réels, abaisse l'homme et se moque de la dignité humaine.

Mais si, avec Caligula, Camus dépasse la position antérieure reflétée dans le Mythe, d'autres analogies entre les deux personnages éclairent la façon dont Kirilov reste le modèle pour plusieurs aspects de Caligula.

Ils désirent, par exemple, n'être plus soumis au temps, symbole évident de la condition humaine. "L'idée du suicide chez Kirilov - écrit Berdiaev - a le caractère d'une apocalypse : le suicide triomphera du temps, celui-ci s'arrêtera et ce sera l'éternité".<sup>1</sup> Effectivement, Kirilov affirme croire

---

1. Le Suicide, Le Cep, Paris 1953, p.7.

"non (...) à la vie future éternelle, mais à la vie éternelle ici même"

(D.p.250). Dans Caligula le désir d'échapper à l'emprise du temps est symbolisé par la volonté d'impossible de l'empereur :

"Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité..." (p.15).

Mais ce besoin est lui-même troublé par "le même poids d'avenir et de passé (qui) nous accompagne" (p.59), c'est-à-dire précisément par notre sujétion au temps. Chez Caligula la hantise du temps comme devenir, c'est-à-dire comme source de mort, est telle qu'il est à jamais incapable de le saisir dans sa durée.

Caligula s'apparente aussi à Kirilov par le contenu de leur 'message' : le bonheur.

"Si (les hommes) savaient qu'ils sont heureux, ils seraient heureux; mais tant qu'ils ne savent pas qu'ils sont heureux, ils ne sont pas heureux (...) Ils ne sont pas bons (...) Il faut qu'ils sachent qu'ils sont bons, et aussitôt ils deviendront tous bons" (D.p.251).

Quant à Caligula, il promet :

"Je ferai à ce siècle le don de l'égalité. Et lorsque tout sera aplani<sup>1</sup>, l'impossible enfin sur la terre, la lune dans mes mains, alors, peut-être, moi-même je serai transformé et le monde avec moi, alors enfin les hommes ne mourront plus et ils seront heureux" (Cal.p.27).

Mais si le but final est le même, les moyens ne se ressemblent guère : pour Kirilov, l'homme est naturellement bon; lui révéler cette vérité équivaut donc à instaurer l'harmonie sur terre. Pour l'empereur, au contraire, les hommes étant coupables, le bonheur dans l'harmonie ne peut venir que de quelque chose qui échappe à la condition humaine. Son pessimisme est entier.

---

1. Idée qui le rapproche surtout de Chigaliov.



Pourtant, Kirilov est heureux :

"Il y a des instants (...) quand vous sentez soudain la présence de l'harmonie éternelle, vous l'avez atteinte. (...) C'est un sentiment clair, indiscutable, absolu (...) c'est de la joie" (D.p.619).

Les désirs de Caligula, au contraire, le rendent malheureux parce qu'ils sont irréalisables. Pourtant, la scène entre l'empereur et Scipion suggère une autre face de Caligula. Dans un poème Scipion parle d'un certain accord de la terre ,

Caligula : de la terre et du pied (...)

Scipion : ... et aussi de la ligne des collines romaines et de cet apaisement fugitif et bouleversant qu'y ramène le soir...

Caligula : ... du cri des martinets dans le ciel vert... (p.57).

Cet accord (qui équivaut à l'harmonie de Kirilov), Caligula peut le comprendre "peut-être parce que nous aimons les mêmes vérités" (p.58).

Il y a donc dans les rapports changeants qui relient Kirilov et Caligula un fond commun qui semble refléter une influence consciente et une même nostalgie profonde. Le côté destructif du personnage camusien - qui le rapproche de Verkhovenski et de Chigaliou - l'éloigne pourtant du personnage russe dans la mesure où d'autres facteurs (et surtout la guerre) apprennent à Camus les conséquences pratiques de la position de départ qui leur était commune.<sup>1</sup>

### 3. Les Démons et la Peste.

L'analogie entre ces deux livres est limitée à un élément à première vue sans grande importance : la forme de chronique donnée aux deux oeuvres. Mais si l'on se rappelle que Camus a pu être influencé aussi bien par la chron-

---

1. Les Lettres à un ami allemand, par exemple, illustrent explicitement comment Camus a choisi contre une position initiale commune - qui est celle de Kirilov entre autres.

ique de Daniel de Foe, Journal of the Plague Year - à laquelle il emprunte l'épigraphe de la Peste - un rapprochement à ce niveau serait des plus hypothétiques, n'était-ce la déclaration d'un ami de Camus à l'époque de la composition de la Peste.

En effet, M. P. Herbart a écrit : "Camus préparait la Peste. Il m'en exposa un soir le sujet. 'Ce que je ne sais pas encore, dit-il, c'est sous quelle forme et par qui l'histoire sera contée'. Pourquoi pas, concluons-nous, par un narrateur comme dans les Démons? (...) A quelque temps de là Camus me dit : 'Je crois que je vais retenir l'idée du narrateur' ".<sup>1</sup>

Comme nous l'avons déjà montré (chap. II), c'est à partir de 1948 que les critiques rapprochent ces deux oeuvres - sans beaucoup approfondir ce rapprochement, il est vrai. M. Mohrt affirmait, par exemple, que "the heroes that people this novelist's world of Camus are clearly 'possessed', and the 'understanding' which Rieux shows for all the 'insulted and injured' makes him a saint of the gospel according to Dostoievski".<sup>2</sup> Rappelons simplement que ce serait plutôt Tarrou qui, d'après Camus, "comprend tout" et cherche la sainteté - d'ailleurs sans Dieu. Il est donc loin des saints de la "gospel according to Dostoievski". Quant à Rieux, tout simplement, il ne vise pas si haut.

Mme. E. Trahan rapproche les deux "chroniques" et suggère trois analogies qui rapprocheraient les deux oeuvres : les discussions philosophiques sur l'existence de Dieu; la souffrance des enfants; la responsabilité et la culpabilité de l'homme devant l'existence et la nécessité du mal.<sup>3</sup>

Pour nous ces analogies, quoique intéressantes en soi, sont trop superficielles pour pouvoir servir de preuve d'influence. Tout au plus indiquer-

1. 'Le journaliste, pas de temps à perdre', NRF., mars 1960, p.470.

2. Yale French Studies I, no.1, 1948, p.117.

3. Comparative Literature, Fall 1966.



aient-elles ici une communauté d'esprit. Toutefois, il est probable que Camus ait relu les Démons pour en étudier la forme avant de l'adapter dans la Peste; il n'est donc pas improbable qu'à cette occasion il ait été influencé par les thèmes qui y sont traités. Il faut pourtant rappeler que, selon P. Herbart, le sujet était déjà apparu à Camus avant qu'il ait découvert une forme adéquate, c'est-à-dire avant son recours aux Démons.

Examinons donc à présent les deux oeuvres au niveau formel.

Si, en avril 1941, la Peste est encore un roman<sup>1</sup>, l'emploi d'un narrateur semblable à celui des Démons va entraîner d'importantes modifications. Nous situerions cette décision vers décembre 1942 où les Carnets juxtaposent pour la première fois le plan primitif et celui de la deuxième version où Camus écrit :

"Il faut décidément que ce soit une relation, une chronique. Mais que de problèmes cela pose" (C.II p.67)

Ensuite il cerne de plus près le problème :

"Les événements et les chroniques doivent donner le sens social de la Peste. Les personnages en donnent le sens plus profond. Mais tout cela en gros" (ib.p.69).

L'introduction au récit devient, par la suite, analogue à celle des Démons. Dostoïevski avait écrit :

"Ayant entrepris de décrire les événements étranges qui se sont déroulés récemment dans notre ville, où, jusqu'ici, il ne s'est jamais rien passé de remarquable" (p.5)

Et dans le manuscrit de la Peste nous lisons :

"Ces événements se passaient l'année 194., dans la petite préfecture d'O., sur la

---

1. Cf. TRN.p.1935 : "Titre possible : La Peste ou Aventure (roman)".

côte méditerranéenne. Il y a peu de choses  
à rapporter sur la ville elle-même" (TRN.p.1943)

Dostoievski s'efforce dans son roman de délimiter la position et le rôle de son narrateur, de justifier la véracité de sa relation. Dans ses carnets il insiste sur le fait qu'il s'agit d'une chronique et, dans le roman, il fait dire au narrateur :

"En ma qualité de chroniqueur, je me borne  
à exposer les faits tels qu'ils se sont  
produits, aussi exactement que possible,  
et s'ils paraissent invraisemblables, la  
faute n'en est pas à moi" (p.70).

De même, dans les Carnets de décembre 1942 Camus se pose la question :

"? Une préface du narrateur avec des consi-  
dérations sur l'objectivité et sur le té-  
moignage" (p.70).

Dans le texte publié il adopte effectivement cette idée de justification du narrateur, non pas dans une préface mais, comme dans les Démons, dans le corps du récit :

"Ces faits paraîtront bien naturels à cer-  
tains et, à d'autres, invraisemblables au  
contraire. Mais, après tout, un chroni-  
queur ne peut tenir compte de ces contra-  
dictions. Sa tâche est seulement de dire:  
'Ceci est arrivé', lorsqu'il sait que ceci  
est, en effet, arrivé" (p.1221).

Ainsi, il adopte la même défense faussement naïve que Dostoievski.

Or, pour que le lecteur garde au chroniqueur sa confiance - surtout devant des faits "invraisemblables" - il faut que celui-ci justifie de ses sources. Alors Dostoievski se contente de rappels comme :

"Peut-être me demandera-t-on comment j'ai  
pu apprendre de tels détails? Et si j'en  
ai été moi-même témoin? (...) (c'est parce  
que Stepane) me faisait appeler d'urgence  
ou bien accourait chez moi" (p.12-13).

Mais beaucoup d'invraisemblances restent, surtout dans la relation de ce qui

---



touche aux personnages qui meurent : Stavroguine et Chatov ou Kirilov, Stavroguine et Liza etc.

Camus, pour les mêmes raisons, détaille les 'sources' de sa chronique:

"le narrateur (...) n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions (...) : son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages (...) et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains" (p.1221-2).

Le chroniqueur de la Peste a donc entre les mains les "preuves" concrètes qui viennent appuyer son récit, évitant ainsi le piège du narrateur omniscient où glissent souvent les Démons.

Mais Camus va plus loin que Dostoïevski. En effet si, comme le chroniqueur des Démons, celui de la Peste a des sources précises, s'il se trouve lui aussi mêlé à l'affaire, il reste inconnu jusqu'à la fin du récit, voulant éviter ainsi que le lecteur ne se distancie trop d'un jugement qu'il pourrait considérer comme filtré par la conscience du narrateur. Il veut préserver, au contraire, le "ton du témoin objectif", la "retenue désirable", une "certaine réserve" (P.p.1468).

Ainsi, cette technique que Camus emprunte à Dostoïevski devient non seulement plus efficace mais bien plus complexe dans la Peste. En effet, si le narrateur prétend s'efforcer à l'objectivité, la fin du récit révèle au lecteur que celle-ci n'est valable qu'à l'intérieur d'un système de valeurs pré-établi : Rieux, avouant qu'il est le narrateur de la chronique, admet que

"selon la loi d'un cœur honnête, il a pris délibérément le parti de la victime" (p.1468).

Ainsi, là où, dans les Démons, nous avons la description des faits et des

---

gestes des divers personnages, accompagnée du jugement ouvert du narrateur, dans la Peste, l'objectivité apparente est subordonnée à la vision du monde (au parti-pris même) du chroniqueur, vision selon laquelle le monde est divisé entre les "fléaux et les victimes" (P.p.1426). Un jugement implicite sous-tend donc toute la "chronique des événements".

De plus, ce désir de cacher le jugement sous un ton objectif est sans doute renforcé consciemment par l'emploi du récit de Tarrou. "Ses carnets - nous dit le narrateur - constituent eux aussi une sorte de chronique de cette période difficile" (P.p.1236). Mais leur rôle est avant tout de servir de contraste avec le ton de la chronique de Rieux puisque celle de Tarrou est "une chronique très particulière qui semble obéir à un parti-pris d'insignifiance".<sup>1</sup>

Ainsi, si la technique de la chronique vient réellement des Démons, l'emploi qu'en a fait Camus lui est strictement personnel. L'adaptant à des besoins artistiques précis, il l'intègre dans une structure bien plus complexe que celle de la "source". L'idée première a sans doute été empruntée au roman russe, mais on peut à peine dire qu'il s'agit d'une véritable "influence"...

#### 4. Les Démons, l'Homme révolté et les Justes.

Camus lui-même nous autorise à avancer que, dans son esprit, les Démons sont intimement et constamment liés à sa réflexion sur la révolution violente : lors de la présentation de son adaptation en 1959 il lie l'Homme révolté et les Démons à travers les trois révolutionnaires Pisarev, Bakounine et Netchaev :

---

1. Idem. Le récit de Tarrou figure pp.1236-'40,1312-'18,1377-'82,(1419-'27) et 1445-'50.



"Un chapitre de l'Homme révolté s'appelle 'les Possédés'. Grâce à cette adaptation, le voilà illustré sur la scène".<sup>1</sup>

Le monde historique, de Netchaev en particulier, et le monde imaginaire de Verkhovenski ne font donc qu'un dans l'esprit de Camus. Le Netchaev analysé dans l'Homme révolté est celui qui a conditionné la création du Verkhovenski des Démons qui, à son tour, influence le Stepan des Justes.

Dans l'esprit de Camus ces trois oeuvres semblent être interdépendantes; le découpage que nous allons faire peut donc paraître comme assez arbitraire, il est néanmoins nécessaire pour nous permettre de cerner l'influence des Démons dans le domaine 'révolutionnaire'. Nous voulons d'abord examiner les relations entre l'Homme révolté et les Démons, ensuite nous passerons à une lecture comparée du roman russe et des Justes qui nous apparaît comme l'illustration littéraire, dramatique de certains des thèmes traités dans l'essai.

Quel aspect des Démons intéresse Camus à cette époque ? Le "suicide philosophique" de l'homme absurde, Kirilov, dominant vers 1938-'40, a cédé la place à une préoccupation nouvelle, à savoir l'image de "notre destin historique"<sup>2</sup>, qui est pour Camus "le règne des Grands Inquisiteurs et le triomphe de la puissance sur la justice". Le roman dostoïevskien lui paraît alors comme "un pamphlet contre la révolution nihiliste".<sup>3</sup>

Notre but ici n'est pas d'examiner l'aspect politique de Camus ni de discuter du choix politique de Dostoïevski. Nous pouvons néanmoins avancer qu'ils s'opposent, au nom de principes qu'ils jugent supérieurs, au nihilisme contemporain et à la révolution violente et destructrice. Les Démons

1. Questionnaire pour Spectacles, 1958. Repris dans TRN.p.1891.

2. 'Pour Dostoïevski', Témoins, nos.18-19, 1957-'58. Repris dans TRN.p.1888.

3. TRN.p.1892. Cf. aussi l'Introduction aux Démons p.xiii : "un pamphlet, soit, mais je dirai ce que je pense".

illustrent pour Camus cette révolution historique et, surtout, le mouvement par lequel elle se fausse dans son désir d'instaurer une liberté de plus en plus grande, dans son exigence de totalité.

Dès l'introduction à la section de l'essai sur la révolte historique, Camus affirme qu'avec ce désir de totalité qui anime la révolution au XX<sup>e</sup> siècle, les "Possédés" entrent en scène pour la première fois et illustrent alors un des secrets de l'époque : l'identité de la raison et de la volonté de puissance" (HR.p.517). Cet emploi du nom "possédé" reste inexpliqué jusqu'au chapitre sur le terrorisme individuel où la section intitulée "Trois Possédés" analyse les positions des révolutionnaires ainsi qualifiés.<sup>1</sup>

M. P.Thody a écrit que, comme le Père Delubac - dont le livre le Drame de l'Humanisme athée rappelle par plusieurs côtés l'Homme révolté, qu'il a précédé de sept ans <sup>2</sup> - Camus considère les Démons et Crime et Châtiment comme une des clés pour la compréhension de l'histoire russe des cinquante dernières années.<sup>3</sup> Pour corroborer ce jugement nous trouvons effectivement Crime et Châtiment associé aux 'Possédés' lorsque Camus écrit qu'avec Pisarev

"la provocation est érigée en doctrine, mais à une profondeur dont Raskolnikov donne une juste idée" (HR.p.561).

Quant aux Démons, nous allons voir combien ils sont liés chez Camus non seulement à l'histoire russe mais à l'histoire du nihilisme contemporain tout entière.

Le possédé le plus significatif pour Camus est, sans aucun doute, Netchaev, c'est-à-dire l'homme qui pousse le nihilisme aux confins du vraisemblable. Comme exemple concret des "belles pensées" de Netchaev, Camus rap-

elle

---

1. Section intitulée primitivement 'Les Possédés'; cf. E.p.1644.

2. Spes, Paris 1944.

3. Cf. A.Camus 1913-1960, Hamish Hamilton, London 1957, p.237.



pelle le meurtre de l'étudiant Ivanov (en décembre 1869), et il ajoute que ce crime "frappa assez les imaginations du temps pour que Dostoïevski en fit un des thèmes des Démons" (HR.p.569). Mais il nous semble que si la grandeur, la force, l'intelligence et le mystère de Bakounine rendent imposant et tragique le personnage de Stavroguine, le parti-pris de Dostoïevski contre Netchaev le pousse à ne présenter que les aspects ridicules ou grotesques de ce dernier. Bouffon, escroc, fanatique, individu servile et insignifiant, Verkhovenski frappe comme une caricature de son modèle historique. Il garde néanmoins assez de force et de magnétisme pour réussir dans ses desseins immédiats : bouleverser la ville et se débarrasser de Chatov. C'est ce côté destructeur qui est reflété dans le Stepan des Justes.

L'imbrication d'éléments dostoïevskiens dans cette étude historique de la révolte qu'est l'Homme révolté se poursuit de façon encore plus concrète lorsque Camus utilise le schéma révolutionnaire imaginaire d'un des personnages dostoïevskiens, Chigaliou, pour décrire le point culminant du nihilisme (HR.pp.579-82). Ayant relié socialisme individualiste, "socialisme dit scientifique" et révolution totalitaire, il affirme :

"alors commence l'ère du chigalevisme, exaltée dans les Démons par Verkhovenski, le nihiliste qui réclame le droit au déshonneur. Esprit malheureux et implacable<sup>1</sup>, il choisit la volonté de puissance qui est seule, en effet, à pouvoir régner sur une histoire sans autre signification qu'elle-même" (HR.p.580).

Son illustration du chigalevisme débute alors par la phrase-clé :

"parti de la liberté illimitée, j'arrive au despotisme illimité" (HR.p.581, D.p.452). Il relève avec raison le désespoir où Chigaliou se trouve acculé

---

1. Notons que Camus appelle Netchaev "esprit presque sans contradiction" et "figure implacable", HR.p.566.

de par sa propre rigueur logique (HR.p.581, D.p.426). Puis il résume brièvement le système proprement dit (HR.ib., D.pp.426-7).

Camus revient ensuite à Verkhovenski qu'il associe aux "grands inquisiteurs" des régimes totalitaires,<sup>1</sup> où domine le besoin de puissance. Et effectivement, comme le Grand Inquisiteur des Frères Karamazov, Verkhovenski et ses semblables justifient leur règne cruel par l'obligation où ils se trouvent de maintenir la plus grande liberté de tous. Mais Camus, comme Dostoïevski, condamne ce système où la "liberté" s'accompagne de souffrance infligée d'en haut. Le bonheur n'existe plus une fois les limites de la vraie révolte franchies.

Camus, rappelons-le, a appelé les Démons un pamphlet contre un certain genre de révolution. Or, les Justes - dont la genèse se confond avec celle de l'essai - nous frappent non seulement comme l'illustration sur la scène des thèmes de l'essai, mais comme la réfutation consciente, dans le domaine littéraire, des Démons.

La source historique de cette pièce et de la section sur les "Meurtriers délicats" qui figure dans l'essai, se trouve dans le livre de Boris Savinkov, les Mémoires d'un terroriste.<sup>2</sup> Camus adapte cette source aux besoins d'une dialectique personnelle. Or, nous croyons pouvoir déceler maintenant la motivation qui l'a fait choisir les thèmes personnels traités dans l'essai, illustrés dans la pièce : la déshumanisation qui résulte de l'abstraction, le déchirement dans l'action et la nostalgie de justification. Ces thèmes sont sans analogie dans le livre de Savinkov; ils constituent la réponse de Camus aux erreurs qu'il croit découvrir dans les principes révolutionnaires et qui sont

- 
1. Echo des Frères Karamazov. Notons que, comme nous le verrons plus loin, le Stepan des Justes n'est pas sans analogie avec Ivan Karamazov.
  2. Camus adapte de nombreux détails concrets, plusieurs éléments de la description de Kaliayev et du traitement du groupe terroriste. Kaliayev passe au premier plan et la pièce se cristallise autour de lui (lié à Dora dans l'amour).



dénoncées dans l'Homme révolté. Les meurtriers délicats sont pour Camus les agents d'une action historique concrète, efficace, qu'il peut approuver. Mais ce n'est qu'un bref moment dans une évolution plus vaste, illustrée sans doute par le fait que, dans l'Homme révolté, la section sur les meurtriers est précédée par celle des "Trois Possédés" et suivie de celle sur le "Chigalevisme", tous les deux échos des Démons. Alors, au delà du niveau somme toute superficiel des détails - très souvent anecdotiques - que Camus emprunte à Savinkov, c'est son dialogue avec Dostoïevski qui informe en partie les Justes.

Aussi n'est-il pas étonnant de découvrir que la pièce contient les deux grands thèmes qui orchestrent les Démons, à savoir : les rapports interindividuels et la révolution violente. En suivant ces deux axes, nous essaierons de mettre à jour les éléments qui nous semblent constituer la confrontation Démons-Justes.

Selon Camus lui-même le roman russe met en scène "des âmes déchirées ou mortes, incapables d'aimer et souffrant de ne pouvoir le faire..."<sup>1</sup> Effectivement, en guise de rapports interindividuels, les personnages des Démons n'ont entre eux que des relations dégradées : égoïsme, vanité, haine, méfiance... Leur principal désir est de dominer et les relations maître-esclave, ou les tentatives de fonder une telle relation, abondent. Chatov seul échappe à cette réalité dégradée, car il l'a dépassée; c'est lui qui connaît le seul moment de bonheur dans ce long roman, au retour de sa femme et à la naissance de "son" fils. C'est néanmoins le nihilisme fanatique de Verkhovenski qui vainc, car lui seul atteint ses buts et sort indemne du tourbillon.

D'une construction forcément plus serrée que le roman russe, les Justes traitent pourtant du même thème et s'articulent autour de la même opposition.

1. Prière d'insérer, les Possédés; TRN.p.1886.

Mais ici les proportions sont inversées : Stepan seul représente le fanatisme et l'incapacité d'aimer, tandis que les autres personnages incarnent la fraternité et l'amour. Le noyau central de la pièce est constitué par le groupe homogène des "meurtriers délicats" : ils croient aux mêmes idéaux, et luttent pour leur réalisation dans un esprit de fraternité. Dans l'Homme révolté et dans sa pièce Camus insiste avec admiration sur leur solidarité et leur fraternité au milieu d'un grand déchirement.

Au delà de ce noyau central, tout d'abord, quoique partie intégrante de lui, se trouve le couple Kaliayev-Dora, qui rappelle par plusieurs côtés Chatov et sa femme. Dans les deux cas l'homme et la femme sont - ou ont été - révolutionnaires. Ils sont incapables de réaliser pleinement leur amour sauf dans la douleur. Dora voit partir à la mort Kaliayev avec la bombe qu'elle a fabriquée; Maria laisse partir Chatov qui sera tué pour un crime dont il est innocent. En effet, trop orgueilleux pour daigner assurer les conjurés méfiants qu'il ne les trahirait pas, Chatov doit mourir. Une fois son acte accompli, Kaliayev doit mourir, car être gracié serait trahir. Les deux hommes morts, les femmes ne peuvent que les suivre dans la mort.<sup>1</sup>

Mais malgré ce parallélisme, une conception personnelle du problème modifie l'épisode tel qu'il est présenté par Camus. Même si, dans les deux cas, les événements extérieurs ne laissent pas à ces couples le temps de réaliser pleinement leur amour, celui-ci est pourtant manifeste et transcende la situation ambiante.<sup>2</sup> Par contre, les Justes ne se terminent pas sur la même note sombre que les Démons car la conception de l'amour n'est plus la même : en effet, dans les Justes Kaliayev et Dora s'aiment dans l'Organisation :

---

1. D.p.695, J.p.393. Ceci semble refléter consciemment les Démons, car cette fin a été inventée par Camus; dans Savinkov, Dora meurt en prison après une longue incarcération; cf. Mémoires p.189.

2. D.p.623-4, et J.pp.316 et 350-3.



"Je ne vous sépare pas, toi, l'Organisation et la justice"

dit Kaliayev à Dora (p.352). C'est pour parfaire cet amour que Dora rejoindra Kaliayev dans le meurtre et sur la potence, et c'est par ce dépassement douloureux de l'amour individuel que les Justes continuent le dialogue ouvert avec les Démons. L'amour dans le roman russe n'est finalement qu'une des nombreuses valeurs vaincues par le fanatisme révolutionnaire ou la mollesse morale. Dans les Justes, au contraire, il participe de l'esprit de fraternité et de sacrifice qui se révèle vainqueur de la réalité extérieure hostile.

Ensuite, en deça de ce noyau central et en opposition avec lui, se place Stepan, membre du groupe terroriste mais régi par des motivations que les autres désapprouvent. Il résume sa position ainsi :

"moi je n'aime rien et je hais, oui, je hais mes semblables! Qu'ai-je à faire avec leur amour?" (J.p.356)

Sa position est donc identique à celle de Verkhovenski qui, lui aussi, ne sait que haïr ou mépriser. Tous deux, ils croient à la révolution violente et à elle seule (D.pp.440-1, J.pp.337-8). Il est donc significatif que ce personnage, si proche de celui des Démons, soit précisément celui que Camus a créé lui-même, celui qui est sans modèle dans les Mémoires de Savinkov.

Le deuxième axe de développement des Justes qui s'apparente aux Démons est celui de la discussion sur la révolution violente. Nous avons déjà fait remarquer comment Dostoïevski semble incarner dans le personnage de Verkhovenski les éléments ridicules, négatifs de Netchaev. Or, Camus fait de même avec Stepan, mais choisit surtout en le type netchaevien les éléments violents, destructeurs, inhumains propres à illustrer le dévoiement de la révolution nihiliste, pour mieux la discréditer.

Dans l'Homme révolté Camus décrit le rôle de Netchaev dans des termes qui

---

caractérisent non seulement Stepan mais aussi Verkhovenski:

"Pour la première fois avec lui, la révolution va se séparer explicitement de l'amour et de l'amitié" (p.567).

C'est cette rupture que déplorent Camus et Dostoïevski, tous deux hostiles à Netchaev qui ne connaît plus qu'une seule valeur : l'efficacité au service de la Révolution.

Le Catéchisme révolutionnaire de Netchaev et de Bakoumine caractérise les créations des deux écrivains :

"Le révolutionnaire est un homme condamné d'avance. Il ne doit avoir ni relations passionnelles ni choses ou êtres aimés. Il devrait se dépouiller même de son nom. Tout en lui doit se concentrer dans une seule passion : la révolution." (HR.p.567)

Croyant fermement que tout lui est permis, Verkhovenski sacrifie son père, les femmes qui l'entourent et même ses co-révolutionnaires. Suivant les mêmes principes, Stepan veut tuer les deux enfants qui sont avec le Grand Duc et frapper le peuple lui-même jusqu'à ce qu'il adhère à la Révolution.

La force motrice de Verkhovenski semble être une foi aveugle dans la Révolution et un profond mépris pour ses semblables. Quant à Stepan, la haine surtout le motive, liée à un grand mépris pour autrui. A de telles motivations Camus oppose l'amour et la volonté de sacrifice des meurtriers délicats.

Quant aux moyens de faire progresser la révolution, Verkhovenski et Stepan sont convaincus que tous sont bons, du moment qu'ils sont efficaces. Piotr revendique le droit au déshonneur,<sup>2</sup> et Stepan ironise sur l'honneur qui est "un luxe réservé à ceux qui ont des calèches" (J.p.340). Camus oppose à cette conception de l'action révolutionnaire ses propres conceptions, et cette opposition se trouve renforcée par le fait qu'elle vient du personnage que Camus veut

---

1. D.p.410. Idée rappelée par Camus dans l'Homme révolté, p.580.



sympathique, Kaliayev. Dans les Démons, au contraire, cette opposition est moins convaincante puisque, confiée comme elle l'est à Chatov, elle se confond avec son opposition générale à l'idée même de révolution et est, dans une large mesure, dévaluée par son instabilité et son nouveau fanatisme religieux.

Motivés alors tous les deux par le principe du "tout est permis", les deux hommes sont apparentés aussi par certains détails mineurs qui découlent de ce principe.

Il y a d'abord celui du double jeu et de la délation, qui restent, il est vrai, au niveau d'un moyen d'action possible (D.p.410, J.p.337). La destruction, par contre, est un moyen efficace et réalisable, voire réalisé. Ainsi, dans les Démons, les seules fois où Verkhovenski quitte le ton bouffon qui lui est habituel et expose, comme dans le délire, son plan, se découvre une image d'enfer : meurtre, esclavage, calomnie, débauche, incendies... (D.p.444). Le roman est le récit de leur réalisation. Stepan, comme son modèle, affirme que "détruire, c'est ce qu'il faut (...) il faut ruiner ce monde de fond en comble" (J.p.355).

Comme Dostoïevski qui, assistant aux débats des révolutionnaires à Genève en 1868, était horrifié par les propos haineux et les projets destructeurs, Camus n'a jamais caché son hostilité envers les mouvements et les méfaits révolutionnaires du XX<sup>e</sup>. siècle. Pour ces deux écrivains, le but final des révolutionnaires n'est plus le bonheur des hommes, mais le pouvoir pour eux-mêmes, suivant le schéma de Chigaliov. Confrontés à ce système, Dostoïevski et Camus lui opposent un réformisme lucide et prudent qui a pour but la sauvegarde des valeurs "humaines".

Et pourtant, la position de Camus est plus complexe que celle du Russe car si, dans l'essai et dans la pièce, il s'oppose comme Dostoïevski au nihilisme révolutionnaire, il admet dans l'Homme révolté que, historiquement, les

meurtriers délicats cèdent devant la poussée des révolutionnaires partisans du chigalevisme; tandis que dans les Justes la fraternité domine, enlevant ainsi à la discussion politique une certaine finalité et, surtout, proposant l'idéal positif qui manque manifestement dans les Démons.

Une modification textuelle entre le manuscrit des Justes et la version publiée éclaire la dualité de la position de Camus. Dans le manuscrit, Stepan dit de Kaliayev : "il ressemblait à ce que j'étais il y a bien longtemps" (TRN.p.1846). Dans le texte publié, au contraire, Kaliayev meurt uni aux siens et, surtout, Stepan lui-même semble se rapprocher de lui (J.p.390). Ainsi, la première remarque semble indiquer que le chemin inévitable que suit tout révolutionnaire est celui d'un durcissement progressif, d'un dévoiement qui, peu à peu, fausse l'idéal. La deuxième reconnaît, au contraire, par le truchement du personnage qui y est opposé, ce que la position de Kaliayev avait de positif.

L'omission de la phrase manuscrite témoigne, à notre avis, de l'évolution de la réflexion de Camus. En donnant dans les Justes une image volontairement optimiste d'une certaine action révolutionnaire, il fait de la pièce une réfutation consciente de l'action nihiliste violente décrite dans les Démons et analysée dans l'Homme révolté.

---



## II. Les Possédés.

1. Afin de situer cette adaptation dans l'oeuvre de Camus nous devons d'abord tenter de répondre à une question préliminaire : pourquoi Camus a-t-il choisi de faire une adaptation des Démons?

Nous découvrons un premier élément de réponse au niveau de la biographie de Camus : "la crise physique et morale, confinant parfois à la dépression"<sup>1</sup> qui avait suivi la polémique autour de l'Homme révolté explique peut-être l'attrait de plus en plus pressant de cette oeuvre somme toute très sombre.<sup>2</sup>

Ensuite, au niveau littéraire, il faut rappeler qu'à cette époque Camus cherche le moyen d'expression du tragique moderne. Dans une importante conférence prononcée à Athènes en 1955 il définit ainsi les conditions nécessaires à l'éclosion de la tragédie : d'abord une époque charnière, un drame de civilisation<sup>3</sup>; ensuite l'affrontement de deux forces "également légitimes, également armées en raison" (TRN.p.1705); et finalement, au coeur de la conscience tragique, la reconnaissance d'une certaine "limite", d'un équilibre qui doit être maintenu.<sup>4</sup> Dans ces conditions l'homme moderne, "partagé entre l'espoir d'absolu et le doute définitif" (ib.p.1709), vit dans un climat propre à encourager la création d'une tragédie moderne.<sup>5</sup> C'est sans aucun doute dans ce contexte que Camus envisageait l'adaptation des Démons et ses conceptions expliquent dans

1. R.Quilliot, TRN.p.1854.

2. Ce n'est sans doute pas uniquement le hasard qui fait que le premier projet d'adaptation date de 1952, et que la rupture avec Sartre - à la suite de l'Homme révolté - date d'août de la même année.

3. "une transition entre les formes de pensée cosmique, toutes imprégnées par la notion du divin et du sacré et d'autres formes animées au contraire par la réflexion individuelle et rationaliste" (TRN.p.1702).

4. "sur une certaine limite tout le monde a raison et (...) celui qui (...) ignore cette limite, court à la catastrophe" (TRN.p.1705).

5. Cf. aussi E.Freeman, 'Camus' Les Justes. Modern tragedy or old-fashioned melodrama?', Modern Language Quarterly, march 1971.

une large mesure les modifications apportées au roman et, en premier lieu, le rôle plus important donné à Stepan Trophimovitch.<sup>1</sup>

M. R.Quilliot, pour sa part, suggère comme réponse possible que Camus (comme d'autres critiques avant lui, d'ailleurs<sup>2</sup>), envisageait l'oeuvre russe comme une sorte de "roman-tragédie", Dostoievski lui-même ayant imaginé Stavroguine dramatiquement.<sup>3</sup> Mme. I.Coombs, qui a consacré un chapitre de son livre Camus homme de théâtre aux Possédés, suggère que "seul un accord profond, une connivence pour ainsi dire, entre la pensée des deux écrivains, donne à la décision et à l'effort de Camus leur signification véritable".<sup>4</sup>

Ces suggestions sont sans doute valables, mais il nous semble qu'un examen détaillé est nécessaire et, surtout, que l'on devrait chercher l'explication non dans Dostoievski ou dans son roman, mais chez Camus et dans son oeuvre à lui.

Notons tout d'abord que les différentes adaptations faites par Camus avant les Possédés ne sont pas d'importance égale. Si Un cas intéressant a été adapté à la demande de Georges Vitaly et Ludmila Vlasto, si Requiem pour une nonne même n'a été adapté que pour terminer le travail laissé inachevé par la mort de Marcel Herrand, les Possédés, au contraire, résultent d'un rêve de longue date et d'un travail de longue haleine.

En effet, dans la traduction anglaise de son Théâtre Camus affirme que "for almost twenty years (...) I have visualized its characters on the stage"<sup>5</sup>.

R.Quilliot révèle que le premier projet d'adaptation date de 1952<sup>6</sup>, et les

1. Cf. aussi la Prière d'insérer du Requiem, TRN.p.1865.

2. Cf. par exemple Berdiaev, L'Esprit de Dostoievski p.20.

3. TRN.p.1883.

4. Camus homme de théâtre, Nizet, Paris 1968, p.178.

5. New York, 1960. Cf. Prière d'insérer, 1959; TRN.p.1886.

6. TRN.p.xxxvi.



premières notes de scène de 1953.<sup>1</sup> En 1954 Camus lui-même parle de cette adaptation comme d'un "projet lointain"<sup>2</sup> et écrit qu'elle est "en panne".<sup>3</sup> La rédaction du texte, finalement, date de 1957-'58; la première représentation du 30 janvier 1959. Il a donc fallu entre six et sept ans de travail pour réaliser ce rêve vieux de vingt ans.

Nous opinons alors qu'il s'agit ici d'une oeuvre importante, et ceci précisément parce que les Possédés continuent l'oeuvre même de Camus, ils en sont inséparables. Ils continuent, comme nous allons le voir, la discussion ouverte dans l'Homme révolté, et c'est par ce biais qu'ils sont, comme le voulait Camus, une oeuvre d'actualité.<sup>4</sup> Parlant du Requiem Quilliot a pu dire que "Camus aurait pu (le) monter dix ans plus tôt ou ne jamais le monter",<sup>5</sup> et ceci est sans doute applicable dans une grande mesure aux autres adaptations. Seuls parmi celles-ci les Possédés sont une partie intégrale de son oeuvre. Les Possédés adaptés des Démons, la Chute issue du Sous-sol, le lien viscéral entre ces oeuvres prouvent pour nous combien Camus était proche de Dostoievski par tout un côté de son esprit et, en contrecoup pour ainsi dire, combien les années cinquante ont du être pour lui sinon celles de la "religion de la souffrance", par trop éloignée de sa sensibilité propre, du moins celles où il comprend - comme Dostoievski l'avait compris - que "la souffrance est un trou. Et (...) la lumière vient dans ce trou, oui".<sup>6</sup>

Mais alors, comment Camus concevait-il son adaptation ?

Dans la première partie de ce chapitre nous nous sommes efforcé de jeter quelque lumière sur son interprétation des Démons, comme sur l'influence

1. TRN.p.1885.

2. Gazette littéraire de la Gazette de Lausanne, no.73, le 27 mars 1954.

3. TRN.p.xxxvi.

4. Cf. sa Prière d'insérer, 1959.

5. TRN.p.1864.

6. Camus à Dominique Arban; cf. TRN.p.1864.

qu'ils ont eue sur son oeuvre. Nous n'ajouterons ici que quelques mots sur la structure thématique de la pièce dans la mesure où elle éclaire son interprétation du roman et laisse entrevoir l'évolution de celle-ci. Dans sa Prière d'insérer il écrit :

"Si les Démons sont un livre prophétique, ce n'est pas seulement parce qu'ils annoncent notre nihilisme, c'est aussi qu'ils mettent en scène des âmes déchirées ou mortes, incapables d'aimer et souffrant de ne pouvoir le faire, voulant et ne pouvant croire" (TRN.p.1886).

Schématiquement, l'on peut avancer que chacun des personnages principaux devient le représentant d'un de ces thèmes : Stavroguine, l'homme absurde; Kirilov le suicide; Verkhovenski, la révolution nihiliste; Stepan, l'humanisme. Plus précisément, Stavroguine partage avec chacun d'eux (à l'exception de Stepan) un des principaux thèmes : c'est avant tout lui l'âme morte, incapable d'aimer ou de croire; c'est à travers lui que se tissent les rapports interindividuels dégradés. Quant au thème de l'humanisme qu'incarne Stepan, son importance dans la pièce - à l'encontre de son rôle plus réduit dans les Démons - nous permet de formuler l'hypothèse que Camus ait voulu inclure dans son adaptation un élément positif qui s'opposerait à l'action nihiliste des autres personnages. Si cette hypothèse est juste, elle expliquerait, par exemple, le fait que dans l'adaptation Stavroguine et Stepan sont les seuls personnages qui évoluent, les autres restant figés dans une attitude adoptée, si l'on peut dire, dès avant le début de l'histoire qui nous est racontée.

Quant à l'adaptation, la "Prière d'insérer" la présente ainsi :

"J'ai simplement tenté de suivre le mouvement profond du livre et d'aller comme lui de la comédie satirique au drame, puis à la tragédie (...) Pour le reste, on a tenté au milieu de ce monde énorme, saugrenu, haletant, plein d'éclats et de violences, de ne

---



pas perdre le fil de souffrance et de tendresse qui rend l'univers de Dostoïevski proche de chacun d'entre nous" (TRN.p.1886).

Mais comment Camus orchestre-t-il tout ceci ? Autour du personnage de Stavroguine, comme l'indique une note des Carnets de 1953 où Camus cite cette interprétation de Berdiaev :

"Chatv, Verkhovenski, Kirilov, ce sont autant de fragments de la personnalité désagrégée de Stavroguine, des émanations de cette personnalité extraordinaire qui s'épuise en se dispersant. L'énigme de Stavroguine, (...) tel est le thème unique des Démons" <sup>1</sup>

Mais si Camus orchestre sa pièce autour de Stavroguine, son interprétation du double niveau du roman, l'un social et politique, l'autre individuel et philosophique, l'empêche de la réduire à ce seul personnage, comme l'avait fait par exemple Dantchenko en 1910. Ainsi, Camus fait sienne la "thèse de Dostoïevski" explicitée par Berdiaev et citée dans la même note des Carnets :

"les mêmes chemins qui mènent l'individu au crime mènent la société à la révolution" (id).

La pièce illustre ainsi, aux niveaux politique, moral et philosophique des thèmes de son propre oeuvre : celui de l'individu aux prises avec le fait politique, la dégradation qu'opère celui-ci chez l'individu et les racines nihilistes de la réalité révolutionnaire contemporaine.

Devant cette complexité des thèmes, devant l'enchevêtrement d'intrigues qui compliquent le travail de l'adaptateur, Camus vise d'abord, semble-t-il, à isoler de la trame du roman les principaux thèmes qu'il renouera ensuite dans un ensemble simplifié. Il doit ainsi réduire, par exemple, l'ambiguïté et le mystère en expliquant les relations entre les personnages, en ramenant à leur élément central des relations souvent changeantes ou indécises. Aussi, vu la

---

1. L'Esprit de Dostoïevski p.42; note publiée par R.Quilliot dans TRN.p.1885.

nature particulière du théâtre, il doit adapter les dialogues et les actions afin de les intégrer dans une durée et une évolution plus spécifiquement théâtrales.<sup>1</sup>

Ce dernier élément, l'évolution, est central à son adaptation car, là où le roman emploie digressions, explications, discussions - et Dostoïevski ne s'en prive guère - le théâtre doit condenser, tout en exagérant pour qu'elle passe la rampe. Le jeu de l'acteur est évidemment important ici, et pour le renforcer Camus fait appel au décor :

"il fallait commencer par des décors construits, un salon lourd, des meubles, le réel enfin, pour enlever peu à peu la pièce vers une région plus élevée, moins enracinée dans la matière, et styliser alors le décor. La pièce se termine ainsi dans une sorte d'irréelle folie mais elle est partie d'un lieu précis et chargé de matière"<sup>2</sup>.

2. Tels sont donc, pour autant qu'on puisse les isoler, les problèmes et les ambitions de Camus. Alors, avant d'entreprendre l'analyse détaillée de l'adaptation, il nous semble utile de contrebalancer l'ambition par un bref rappel de l'accueil réservé à sa réalisation. Quelle était donc l'attitude de la critique théâtrale lorsque cette adaptation fut présentée à Paris dans la mise en scène de Camus ? Quelle était l'opinion de la critique universitaire et théâtrale dans les années qui suivirent ?

Un échantillon des revues théâtrales de l'époque nous révèle que, tout en rencontrant certaines réserves parfois, les Possédés furent bien reçus.

1. Travail complexe même si, comme l'affirme Camus lui-même, Dostoïevski utilise dans son roman 'une technique de théâtre' car, si elle est dramatique, elle n'est pourtant pas proprement théâtrale.
2. 'Pourquoi je fais du théâtre', Gros-Plan télévisé, mai 1959; repris dans TRN.pp.1720-28.



Ainsi, R.Kanters écrit dans l'Express que "le spectacle (est) beau et fort et la partie gagnée dans une large mesure". G.Vascaux, écrivant dans les Cahiers des Saisons, parle d'une "convaincante version dramatique d'un grand roman". J.Lemarchand dans le Figaro affirme même que les Démons "n'ont rien perdu de leur sens, ont conservé tous leurs éléments (...) et sont devenus une oeuvre dramatique originale".<sup>1</sup>

L'approbation quasi-générale de 1959 se nuance pourtant dans les années qui suivent, et une reprise à Londres en 1963, par exemple, donne lieu à une série de critiques. Le Times regrette qu'il n'y ait pas de "inner resonance of language". Philip Hope-Wallace du Guardian conclut que les affections fiévreuses du roman deviennent mélodrame, l'ironie satire. A.M.Cain dans le Tablet écrit que le nihilisme, les notions politiques et les obsessions de Kirilov sont devenus "rather remote fantasies". R.J.Mostyn, écrivant dans The Humanist, tout en qualifiant l'adaptation de "skillful", conclut que "in the theatre Dostoievski's characters seem even more melodramatic than in the novel, where the psychological insights illumine their pathetic absurdity".<sup>2</sup>

Pendant cette même période, la critique universitaire semble s'éloigner, elle aussi, de l'approbation de 1959. J.Onimus, par exemple, qualifie la pièce de "drame confus" dans lequel Camus "n'a pu empêcher l'épopée d'envahir la scène et d'affaiblir la tragédie". A.M.Rousseau parle plus tard de "malentendu foncier dû pour une part à une interprétation discutable du modèle, pour

- 
1. R.Kanters, 'Les Possédés - Contre-expertise', L'Express no.399, le 5 fév. 1959. G.Vascaux, 'Dostoievski chez Antione', Cahiers des Saisons no.16, printemps 1959. J.Lemarchand, 'Les Possédés d'A.Camus d'après Dostoievski - Au Théâtre Antione', le Figaro littéraire, le 7 fév.1959.
  2. The Times du 24 Oct. 1963. P. Hope-Wallace, The Guardian du 25 Oct. 1963. A.M.Cain, The Tablet du 2 Nov. 1963. R.J.Mostyn, The Humanist, LXXVIII, no.12, Dec. 1963.

une autre, au choix d'une technique dramatique inadéquate".<sup>1</sup>

Une telle ambivalence dans les jugements portés sur les Possédés n'est pas sans étonner. Seule une comparaison détaillée du roman et de la pièce nous permettra d'évaluer le bien-fondé de ces jugements et, surtout, apportera de précieux renseignements sur les rapports Camus-Dostoïevski.

Dans son livre Albert Camus - Souvenirs J.Grenier reprend l'idée de fidélité au texte lorsqu'il écrit que Camus "tenait cette fois à respecter très scrupuleusement le texte, et cela pas seulement pour échapper à des critiques tendancieuses, mais parce qu'il trouvait le découpage pour ainsi dire tout fait par l'auteur".<sup>2</sup> Il est vrai que la lecture de la pièce laisse une impression de fidélité textuelle car, comme l'a dit R.Kanters dans son article, "presque toutes les phrases sont éparses dans le roman". Mais une comparaison pour être utile dans le cadre de ce travail doit aller au delà de ce parallélisme évident, doit s'efforcer de cerner avant tout le choix que Camus a pratiqué dans le roman : la part de la philosophie et celle de l'intrigue; au niveau philosophique, la mise en valeur de certaines idées, l'interprétation personnelle ou l'omission d'autres; au niveau anecdotique, les événements accentués, utilisés sommairement ou omis.

3. Pour plus de clarté nous donnerons à la première partie de notre analyse la forme d'une sorte de tableau de correspondances, et ce n'est qu'une fois celui-ci établi que nous formulerons certaines hypothèses quant à l'interprétation générale de l'oeuvre.

---

1. J.Onimus, 'Camus adapte à la scène Faulkner et Dostoïevski', Revue des Sciences Humaines, oct. - déc. 1961. A.M.Rousseau, 'L'adaptation scénique des Démons de Dostoïevski par A.Camus', Actes du V<sup>e</sup>. Congrès International de Littérature Comparée, (Belgrade 1967), Amsterdam 1969.



Au niveau de la structure formelle, l'adaptation de Camus frappe tout d'abord par l'évident parallélisme avec le roman : les trois parties de ce dernier (que nous appellerons Livres), qui sont divisés en 5, 10 et 8 chapitres, deviennent les trois Parties de la pièce, divisées en 4 (cinq lorsqu'on inclut l'introduction du narrateur), 10 et 8 tableaux.

### Possédés <sup>1</sup>

### Démons

Première Partie : regroupe les Chapitres 1 à 6 (Livre I) des Démons.

#### Introduction

#### Chap.1

\* l'histoire de Stepan Verkhovenski

> "elles n'avaient pas été très heureuses avec lui"

"il n'avait pas été très heureux"

+ "les étranges événements (...) se sont produits dans notre ville sous l'influence de mon respectable ami le professeur Stepan Trophimovitch" (p.927)

"Ayant entrepris de décrire les événements étranges qui se sont déroulés récemment dans notre ville" (p.5).

#### 1er. tableau

#### Chap.1 et 2

Intrigue : Stepan et Varvara; elle annonce le retour prochain de Stavroguine. Stepan et ses amis libéraux. Les actes de folie de Stavroguine.

\* Chap.1, 'Quelques détails biographiques'

\*\*Chap.1 et 2, 'Le Prince Harry'

\*\*Les actes scandaleux de Stavroguine avec Gaganov (et le Gouverneur)

cf. pp.47-8

- sa conduite chez Lipoutine

50-1

---

1. Nous emploierons les signes suivants : \* résumé; \*\* télescopage; + invention; - omission; ~ ordre changé; > légère modification, normalement au niveau de la phrase; carn. phrase tirée des carnets des Démons.

- sa conduite chez le Gouverneur cf. pp.52-3

> "puis tombe de son long dans une  
sorte de crise" 54

## 2è. tableau

Chap.2 (vi)ss., Chap.3

Intrigue : Retour de la famille  
Drozdov. Projet de ma-  
rier Dacha. Annonce à  
Stepan de son mariage.  
Rencontre de Stepan et  
Liza Drozdov.

Varvara et Prascovie.

\*\* Entretien Varvara-Dacha;  
proposition de mariage.  
Varvara et Stepan.

- le narrateur et Karmazinov

cf. 3(ii)

- la visite de Lipoutine et de  
Kirilov chez Stepan

3(iv-vi)

\*\*les deux rencontres Stepan-  
Liza

> "Je vous trouve très sympa-  
thique" (p.955)

"Je me suis déjà fait une idée  
très drôle de vous..." (p.116)

## 3è. tableau

Chap.3 (viii)ss., Chap.4

Intrigue : Exposition des idées de  
Kirilov et de Chatov au  
narrateur. Visite de  
Liza chez Chatov. Visite  
chez Maria Lébiadkine.

Narrateur chez Kirilov.

Narrateur et Chatov.

Narrateur, Chatov et Liza.

Narrateur, Chatov et Maria.

Chatov chez Liza

Narrateur chez Chatov.

- le narrateur chez Stepan

+ le commentaire du narrateur.



4è. tableau

Chap.4 (vii)ss., Chap.5

Intrigue : Maria Lébiadkine chez Varvara. L'arrivée de Lébiadkine, Piotr, puis Stavroguine.

~ la conversation Stepan-narrateur

cf. chap.3

\* la rencontre Varvara-Maria à l'église

cam.

"Regardez cet homme, c'est le meilleur. Maurice, devant tous, je vous le déclare, je consens à être votre femme"

"Lisa : 'Dacha, vois-tu cet homme, c'est le meilleur. Pavel - approchez, donnez-moi la main'..." (p.1014)

Deuxième Partie : regroupe les Chapitres 1 à 8 (Livre II) et la Confession de Stavroguine (Chap.9, 'Chez Tikhone').

5è. tableau

Chap.1 et 4 (ii)

Intrigue : Conversation Piotr-Stavroguine, Piotr-Stepan, sur la révolution.

\* la rencontre Piotr-Stavroguine.

cf. pp.229-241

\*\*les deux rencontres Piotr-Stepan

1,226 et 4,321-6

+ "Et ne pleurniche pas. Tu es une vieille femme civique, larmoyante et pleurnicheuse. D'ailleurs, toute la Russie pleure" (p.994)

+ "Nous détruirons tout. Nous ne laisserons pas pierre sur pierre (...) Alors, ce sera l'égalité. Tu l'as prêchée, n'est-ce pas ? Eh bien, tu l'auras ! Et je parie que tu ne la reconnaitras pas"

+ "J'ai suivi tes leçons... et nous frapperons" (p.995)

## 6è. tableau

## Chap.1 (v-vii)

Intrigue : Conversation de Stavroguine avec Kirilov et Chatov - suite de l'exposition de leurs idées.

Lors de la rencontre Stavroguine-Kirilov:

+ Stavroguine: "Vous êtes toujours dans les mêmes dispositions?"

Kirilov: Oui.

Stavroguine: Je veux dire pour le suicide.

(...)

Stavroguine: Ah! Et c'est pour quand?

Kirilov: Bientôt" (p.1000)

"Oui, répondit Kirilov, ayant immédiatement compris..."

"Cela ne dépend pas de moi, comme vous le savez; quand on me le dira" (p.248)

+ Stavroguine: "Si l'on fait du mal à un de ces enfants (...) à une petite fille, par exemple, si on la déshonore, est-ce bien aussi?"

Kirilov (le regarde en silence).

L'avez-vous fait? (Stavroguine se tait et secoue bizarrement la tête)" (p.1001-2)

"Et si l'on meurt de faim, si l'on fait du mal à une petite fille, si on la déshonore, est-ce bien aussi? - Oui..." (p.251)

- toute référence à la théorie kirilovienne de l'Homme-dieu  
- (à la production) les répliques sur la vie éternelle.

{ cf. p.252

250

Lors de la rencontre Stavroguine-Chatov:

- la raison du soufflet :

"Pourquoi m'avez-vous frappé? Est-ce à cause de ma liaison avec votre femme?"

- Non.

A cause des bruits qu'on a fait courir sur votre soeur et moi?

- Je ne crois pas" (p.1004)

"Vous savez bien que non"

"Non, non, certainement non. Quelle bêtise! (...)

- C'est bien à cause de (Maria Lébiadkine) que vous m'avez frappé? (...)

A cause de votre abaissement".



\* l'exposé politico-religieux de Chatov.

› "... on dit aussi (...) que vous attiriez des enfants chez vous pour les souiller (...) Avez-vous fait cela? (...)

- Assez. Ces questions sont inconvenantes. (...) Qu'importe, d'ailleurs? (p.1010).

~ L'annonce du mariage de Stavroguine à lieu à la fin de leur rencontre.

› "... vous châtier d'une faute affreuse" (p.1012)

### 7è. tableau

Intrigue : rencontre Stavroguine-Fedka.

+ "Pierre Verkhovenski m'(a) dit comme ça que, peut-être, par mes talents, je pourrais rendre service à Votre Grâce, dans certaines circonstances, en vous débarrassant de certains gêneurs".  
(p.1014)

### 8è. tableau

Intrigue : visite de Stavroguine à Maria Lébiadkine - annonce de son intention de rendre public leur mariage.

carn.

"Je vous avais prévenu de ne pas vous enivrer"

+ "Toi, tu veux plaire à cette demoiselle. Tu la convoites".

cf. pp.261-8

"Est-il vrai que vous attiriez chez vous les enfants pour les souiller? (...)

- J'ai parlé de ces choses-là, mais je n'ai pas souillé d'enfants, proféra Stavroguine après un trop long silence" (p.269).

Revient pp.254,'59,61,'71.

"... pourquoi vous acceptez ce châtiment maintenant" (p.259).

### Chap.2 (i)

"il m'a dit comme ça que je pourrais peut-être rendre service à Votre Grâce, si les circonstances s'y prêtaient; (...) mais il ne s'est pas expliqué très clairement" (p.274).

cf. p.1012

9è. tableau

## Chap.2 (iv)

Intrigue : Stavroguine achète la mort des Lébiadkine en jetant de l'argent à Fedka.

"Vous êtes fort, barine. L'âme est faible, mais le corps est vigoureux. Vos péchés doivent être grands" (p.1024)

cf. p.296

+ "Je pouvais voler cent cinquante roubles après l'avoir tué, après les avoir tués, je veux dire. Mais si j'en crois le petit Verkhovenski, je pourrais recevoir de vous quinze cents roubles pour le même travail" (p.1026).

"Je savais que je pouvais toujours en tirer 150 roubles, mais à quoi bon me dépêcher, puisque je pouvais en obtenir au moins 1500 en attendant un peu. Car le capitaine Lébiadkine a toujours beaucoup compté sur vous..." (p.298)

+ le commentaire du narrateur : "Celui qui tue, ou veut tuer, ou laisse tuer, celui-là souvent veut mourir..." (ib.)

10è. tableau

## Chap.3 (i-iii)

Intrigue : duel Stavroguine-Gaganov.

--à la représentation.

+ "On se lasse des fardeaux, Kirilov. Et ce n'est pas ma faute si cet imbécile m'a manqué" (p.1030)

"Moi? Je cherche un fardeau?

- Oui.

Vous... vous en êtes aperçu?

- Oui.

Cela se remarque tant que cela?

- Oui. (p.307)

11è. tableau

## Chap.3 (iv)

Intrigue : découverte des relations Stavroguine-Dacha. Visite de Maurice qui renonce à Lisa. Visite de Verkhovenski et exposition de ses projets révolutionnaires.

~ la rencontre Stavroguine-Dacha

cf. chap.1 (iv) p.242



(la scène concernait non pas Dacha mais Varvara).

- + "Cette nuit (un petit démon)  
s'est assis tout près de moi  
(...) Il est bête et insolent.  
Et médiocre. Oui. Médiocre. Je  
suis furieux que mon démon per-  
sonnel puisse être médiocre"

(p.1033-4)

cf. p.311

- + la deuxième référence à Tik-  
hone (p.1035). Cf. celle de  
Chatov, p.1012.

271

Les rencontres Stavroguine-  
Maurice, Stavroguine-Piotr,  
(12è. tabl.) Piotr-Kirilov.

IIè. Livre, chap.6 (vii) 403-6  
ibid. 406-10  
chap.6 (vi) 394-402

### 12è. tableau

Chap.6 (vi), Chap.7

Intrigue : Piotr chez Kirilov. Ré-  
union des conjurés, ex-  
position du système de  
Chigaliou. Départ de  
Chatov, soupçons.

Cette rencontre Piotr-Kirilov sert  
d'introduction à la réunion des  
conjurés.

- + "Il y a comme ça des avocats dont  
le métier est de faire pendre les  
gens" (p.1046)

cam.

"Dans la forêt. Près de la clair-  
ière de Brykovo. J'ai tout en-  
foui dans la terre"

cf. p.983

- > Le séminariste : "... étant d'a-  
vis qu'il faut fusiller Dieu"

Un vieux major retraité : "Bien  
que je ne croie pas tout à fait,  
je ne dirais pas qu'il faut fusil-  
ler Dieu" (p.420)

- les discussions qui précèdent  
l'exposé de Chigaliou.

cf. pp.417-24

carn.

"Ainsi, dès qu'on remarque qu'un homme a des dons supérieurs, on l'abat ou on l'emprisonne" (p.1051)

cf. p.1035

carn.

"Mais la contradiction disparaît si on dit qu'un tel despotisme, c'est l'égalité" (ib.)

1038

+ toute la fin du tableau, à partir de "Écoutez, Stavroguine est le délégué..." (p.1056-7)

436

### 13è. tableau

Chap.8

Intrigue : Piotr propose à Stavroguine de devenir le chef de la révolution.

▷ "Encore dix groupes comme celui-ci et nous serons puissants"

"Encore dix groupes comme celui-ci, et je suis insaisissable" (p.440).

+ la fin du tableau à partir de "Et ensuite, n'est-ce pas, vous me tiendrez..." jusqu'à "... il pardonne au crime" (p.1064-5)

~ L'intervention du narrateur fait partie du Chap.9 - censuré dans le roman publié.

### 14è. tableau

Chap.9, 'Chez Tikhone'

Intrigue : la confession de Stavroguine.

- les hésitations sur la véracité de la confession

cf. pp.739-40

- les phrases moqueuses ou grossières.

713 par exemple.

\* la conversation sur le Diable, tout en gardant la question de l'athéisme



+ "Je vivais avec des camarades nihilistes qui m'adoraient à cause de mon porte-monnaie" (p.1069)

"Je vivais (...) toujours entouré d'une bande bruyante de "camarades" (...) qui m'adoraient presque à cause de mon porte-monnaie" (p.720)

~ "Il prend négligemment un petit crucifix sur la table (...) (le) brise (...) et en jette les morceaux sur la table" - fin du tableau. (pp.1075 et '76)

"il y prit un petit crucifix (...) se mit à le faire tourner entre ses doigts et, tout à coup, le brisa en deux (...) il jeta les débris du crucifix sur la table" (p.736)

Troisième Partie : regroupe les Chapitres 5(iii), 9 et 10 (Livre II) et les chapitres 2 à 8 (Livre III).

### 15è. tableau

Chap.9 et 5(iii) (Livre II), Chap. 2(ii) (Livre III).

Intrigue : Explication Varvara-Stepan. Projet de Stepan de tout quitter. Lisa part avec Stavroguine.

\*\*les événements concernant tous les personnages principaux

\* Stepan-narrateur (saisie)  
Stepan-Varvara (entrevue)  
+ Narrateur-Varvara (révolte)  
\*\*Stavroguine-Lisa (départ).

~

{ Stepan-Varvara pp.356-63  
Stepan-narrateur 449-57  
Stavroguine-Lisa 482-3 et 525.

{ lors de l'explication Stepan-Varvara : "Stepan!" (p.1083)

cf. p.363

+ { lors du départ de Lisa :  
"C'est maintenant qu'il faut me suivre, Lisa..." (p.1085)

482-3

### 16è. tableau

Livre III chap.3(i)

Intrigue : Stavroguine et Lisa dans sa maison de campagne. Arrivée de Piotr pour annoncer incendies et assassinats. Fuite affolée de Lisa.

+ "Moi. Oh! moi...(...) Moi, je hais affreusement tout ce qui existe en Russie (...) Je hais tout ce qui vit sur la terre et moi-même au premier rang. Alors, que la destruction règne, oui, et qu'elle les écrase tous et avec eux tous les singes de Stavroguine et Stavroguine lui-même" (p.1094)

### 17è. tableau

Intrigue : Rencontre Lisa-Stepan;  
Mort de Lisa, tuée par la foule.

- à la représentation

+ le commentaire du narrateur  
(p.1097).

### 18è. tableau

Intrigue : Retour de la femme de Chatov; naissance de son enfant; départ de Chatov.

- la décision du groupe de Verkhovenski de tuer Chatov

- tout ce qui touche à Virguinski et à sa femme l'accoucheuse.

+ "J'avais oublié, Marie, il faut que je sorte. J'en ai pour une demi-heure" (p.1102)

### 19è. tableau

Intrigue : Assassinat de Chatov par le groupe de Verkhovenski.

+ "... je dois vous dire que Chatov a déjà confié à Kirilov son intention de dénoncer..." (p.1105)

"Allez-vous-en au diable maintenant! D'ici à demain je réussirai peut-être à prendre une résolution quelconque. Revenez demain" (p.560)

### Chap.3 (ii)

### Chap.5

cf. p.576

### Chap.6 (i)

"Mais en somme, personne n'a vu cette dénonciation, proféra Chigaliov.

- Je l'ai vue, moi, s'écria Piotr Stepanovitch. Elle existe"  
(p.629-30).



+ le dernier cri de Chatov :  
"Marie" (p.1105)

cf. p.632

#### 20è. tableau

Chap.4 (iii)

Intrigue : Verkhovenski, revenant  
chez Kirilov, rencontre  
Fedka.

~ la lutte entre Piotr et Fedka

cf. p.589

- le départ de Piotr et l'épisode  
sur Stepan et la colporteuse.

#### 21è. tableau

Chap.6 (ii)

Intrigue : l'explication Kirilov-  
Piotr; le suicide de  
l'ingénieur.

\* la scène du suicide

+ le cri de Marie : "Chatov! Chatov!"  
(p.1112)

#### 22è. tableau

Chap.7 (ii), chap.8

Intrigue : Ultime rencontre Dacha-  
Stavroguine. Mort de  
Stepan. Découverte du  
suicide de Stavroguine.

\* le départ de Varvara à la recherche  
de Stepan.

Rencontre Stavroguine-Dacha

Entretien Varvara-Stepan et mort  
de ce dernier.

Découverte du cadavre de Stavro-  
guine.

~

Stepan-Varvara; mort de Stepan  
(pp.685-93)

Sort de tous les conjurés  
(pp.694-702)

Lettre de Stavroguine à Dacha  
(p.702-5)

Mort de Stavroguine (p.706)

Ont donc été omis entièrement :

Livre II chap.5	'Avant la Fête'
chap.6 (i-iv)	Piotr Verkhovenski chez von Lembke
chap.6 (v)	Piotr Verkhovenski chez l'écrivain Karmazinov
chap.10	'Les Flibustiers'
Livre III chap.1	'La Fête'
chap.2	'La Fin de la Fête'.

\*

4. Camus a lui-même défini sa conception du mouvement qui régit la structure interne des Démons :

"... de la comédie satirique au drame,  
puis à la tragédie" <sup>1</sup>

et c'est sans doute cette définition qui a poussé la critique à isoler trois moments dans la pièce elle aussi. Ainsi, M. H. Gouhier qualifie la première partie de "très intelligente exposition; tous les personnages sont représentés avec les relations qui les unissent ou les séparent". Dans la seconde partie il y a, selon Gouhier, "quelques longueurs ou des lenteurs". Finalement, il écrit que la troisième partie doit, "comme dans les derniers chapitres du roman, accumuler les cadavres".<sup>2</sup> I. Coombs reprend presque mot à mot cette description de Gouhier, sans en reconnaître explicitement la source.<sup>3</sup>

A notre sens cette analyse, si elle rend compte de façon satisfaisante du livre, s'applique moins bien à l'adaptation. Dans les Démons Stavroguine se révèle comme le chef de file (quasi-involontaire) d'un groupe fort disparate, produit à multiples facettes d'une société déracinée, instable. Le drame social occupe donc une place centrale. La description et la critique

1. Prière d'insérer, TRN.p.1886.

2. 'Les Possédés et A. Camus', Table Ronde, mars 1959, pp.177-80.

3. Camus homme de théâtre, p.188.



de cette société se font sous le couvert d'une comédie satirique et grinçante qui se développe effectivement en un drame social autour du bal, de la grève et de l'incendie. C'est à l'intérieur de cette dislocation de la société, et comme prolongement symbolique de celle-ci au niveau individuel, que se situe la fin (tragique) non seulement de Stavroguine, mais de Kirilov, Chatov et Lisa. Dans l'adaptation, au contraire, le drame social se trouve restreint jusqu'à n'être plus guère que la toile de fond pour l'aventure de Stavroguine. La pièce - à l'encontre du roman - peut donc être vue comme divisée en deux parties : un lent déroulement jusqu'au drame de la Confession, à partir de laquelle la haine (qu'avait prévue Tikhone) s'extériorise et pousse l'action de plus en plus vite vers la tragédie de l'escalade de la violence.<sup>1</sup>

Stavroguine devient donc réellement le centre de l'intrigue dans cette adaptation; mais comment Camus conçoit-il Stavroguine ? Une certaine simplification (exigée sans doute par la nature même du théâtre, qui a besoin de clarté, rapidité, grossissement...) nous permet d'isoler dans la pièce plusieurs éléments de son interprétation.

Ainsi, tout d'abord, Camus rend plus explicite la responsabilité de Stavroguine dans l'assassinat des Lébiadkine :

Piotr: "Si vous songez réellement à épouser Lisa..."

Stavroguine: "... vous pouvez me débarrasser du seul obstacle qui m'en sépare. Je le sais..."  
(P.p.991).

Suggestion qui reste bien plus ambiguë dans le roman.<sup>2</sup>

1. Ces quelques remarques ne prétendent nullement être exhaustives; elles n'ont pour but que d'indiquer ce qui nous semble être le mouvement profond des deux oeuvres et le découpage qui en découle au niveau de la structure interne.
2. "Je veux simplement vous dire que je suis à votre disposition, sincèrement, partout et toujours, et dans toutes les occasions, dans toutes, vous me comprenez?" (D.p.237).

De la même façon, Camus souligne le rôle de Stavroguine dans le groupe qui l'entoure puisque ce rôle est confirmé par d'autres personnages. Ainsi, à quelques lignes d'intervalle, Camus fait dire à Kirilov puis à Chatov, et presque dans les mêmes termes :

Kirilov: "Rappelez-vous ce que vous avez été pour moi, le rôle que vous avez joué dans ma vie" (p.1003)

Chatov: "Souvenez-vous du rôle que vous avez joué dans ma vie" (p.1004)

De même, afin de lier explicitement Stavroguine non seulement à Kirilov, personnage malgré tout sympathique, ou à Chatov, personnage plus positif, mais aussi au nihiliste destructeur Piotr Verkhovenski, Camus introduit un nouveau parallélisme; Chatov affirme que :

" 'Nous sommes tous morts ou à demi-morts et incapables de croire. Mais il faut que des hommes se lèvent, et vous d'abord que j'admire. Je suis le seul à connaître votre intelligence, votre génie (...) Vous êtes le seul, oui le seul qui puissiez lever l'étendard" <sup>1</sup>

Verkhovenski, à son tour, appelle Stavroguine son 'chef' (p.1041) et déclare :

" 'Stavroguine, vous êtes beau. Savez-vous seulement que vous êtes beau, et fort, et intelligent? Non, vous ne le savez pas (...) Moi, je le sais, et c'est pourquoi vous êtes mon idole (...) Oui, vous êtes l'homme dont j'ai besoin et je n'en connais pas d'autre que vous' ".<sup>2</sup>

- 
1. P.p.1009. Chatov: "Vous êtes athée, parce que vous êtes un aristocrate, un seigneur, le dernier des seigneurs" (D.p.271); et "Vous êtes le seul, oui le seul qui puissiez lever cet étendard" (Dp.268).
  2. P.p.1062. "Stavroguine, vous êtes beau!" s'écria Piotr Verkhovenski comme en extase. Savez-vous que vous êtes beau? Ce qu'il y a en vous de plus précieux c'est qu'il vous arrive parfois de l'ignorer (...) C'est vous qui êtes mon idole! (...) Et c'est précisément d'un homme tel que vous dont j'ai besoin, je n'en connais pas d'autre que vous. Vous êtes le chef, vous êtes le soleil, et moi je ne suis qu'un ver de terre..." (D.p.442-3).



Stavroguine apparaît donc comme l'idole de tous; les autres comme les "singes de Stavroguine" (P.p.1094).

Si l'on accepte que, dans les Démons, Stavroguine ne se révèle (et, d'ailleurs, pas entièrement) que dans sa Confession et dans sa lettre à Dacha, ce personnage mystérieux laisse toujours une impression d'indifférence, de froideur. Dostoievski l'a même qualifié de "momie ambulante" (D.p.1102). Il est inconscient du bien et du mal mais, plus encore, il est incapable de s'intéresser réellement à quoi que ce soit :

"mes désirs sont trop faibles: ils ne peuvent me diriger" (D.p.704).

Sa confession révèle certaines des causes de cet état morbide et, surtout, l'effet débilitant de la culpabilité et des remords :

"Ce n'est pas mon crime que je regrette, ni la mort de l'enfant; c'est uniquement cet instant qu'il m'est impossible, absolument impossible de supporter, car depuis lors elle m'apparaît chaque jour et je sais avec certitude que je suis condamné. Elle n'apparaît pas d'elle-même, c'est moi qui l'évoque, mais il m'est impossible de ne pas l'évoquer, bien que je ne puisse vivre avec cela" (D.p.733).

Et, plus loin :

" 'Il ne peut y avoir de pardon pour moi, dit d'un air sombre Stavroguine. Il est écrit dans votre livre qu'il n'y a pas de plus grand crime que d'outrager 'un de ces petits enfants'. Oui, dans ce livre'. Il désigna l'Evangile" (D.p.744).

Dans les Possédés les rapports de Stavroguine avec ceux qui l'entourent reflètent bien son indifférence. Camus revient plusieurs fois sur "l'incapacité d'aimer" dont il a parlé dans la Prière d'insérer. Rappelons, à titre d'exemple, la phrase qu'il invente pour Chatov :

---

"Vous ne pouvez aimer personne, puisque vous êtes un homme sans racines et sans foi".<sup>1</sup>

De même Tikhone affirme que

"la sensualité et le désœuvrement vous ont rendu insensible, incapable d'aimer, et vous semblez être fier de cette insensibilité".<sup>2</sup>

Mais, par contre, le sentiment de culpabilité et de remords tend dans les Possédés à être remplacé par le désir de mort. Ainsi, Camus ajoute tout d'abord au texte du roman les répliques suivantes (qui rappellent aussi son indifférence) :

Stavroguine: "Moi, je ne m'intéresse qu'à des questions plus banales. Par exemple: faut-il vivre ou faut-il se détruire?

(...)

Chatov: - Et vous, seriez-vous capable de vous détruire?

Stavroguine: Il le faudrait! Il le faudrait! Mais j'ai peur d'être trop lâche. Peut-être le ferai-je demain. Peut-être jamais. C'est la question, la seule question que je me pose".<sup>3</sup>

De même plus tard, dans la confession et l'entretien avec Tikhone Camus isole ce même désir de mort :

"J'aurais voulu me tuer. Mais je n'en avais pas le courage. (...) J'ai même accepté un

1. P.p.1011. "Je le regrette beaucoup, mais je ne puis vous aimer, Chatov (...) - Je le sais, et je sais que vous ne mentez pas" (D.p.271)
2. P.p.1073. "Vous avez l'air d'admirer votre psychologie et vous profitez des Choses les plus insignifiantes pour étonner le lecteur par votre insensibilité, par votre cynisme, qui peut-être n'existent même pas en vous" (D.p.737).
3. P.p.1010. "Il est impossible de répondre à de pareilles questions... Je ne veux pas répondre, murmura Stavroguine..." (D.p.269). La dernière phrase rappelle évidemment celle par laquelle débute le Mythe de Sisyphe.



duel où je n'ai pas tiré, dans l'espoir  
d'être tué sottement".<sup>1</sup>

Or, nulle part dans les Démons il n'est dit que le suicide est le problème fondamental de Stavroguine, malgré le fait que, comme il le dit à Kirilov, il y a souvent pensé (D.p.249). D'ailleurs, s'il se suicidait, ce serait pour échapper à la honte, à l'ennui, au dégoût et à la culpabilité. Un tel suicide a peu de points communs avec le "suicide philosophique" du Mythe ou même le "suicide pédagogique" de Kirilov, et Stavroguine l'envisage de toute évidence plus comme fuite que comme "problème".

De même Camus intègre au personnage de Stavroguine un désir de destruction qui nous semble absent des Démons. D'abord il ajoute aux paroles de Chatov :

"Les autres détruisent. Et vous, vous détruisez tout sans le vouloir et vous êtes même fasciné par les imbéciles comme Verkhovenski qui veulent détruire par confort, seulement parce qu'il est plus facile de détruire que de ne pas détruire".<sup>2</sup>

Il y revient plus tard en composant pour Stavroguine la réplique suivante:

"Moi, je hais affreusement tout ce qui existe en Russie, le peuple, le tsar, et vous et Lisa (...) Alors, que la destruction règne, oui, et qu'elle les écrase tous et avec eux tous les singes de Stavroguine et Stavroguine lui-même".<sup>3</sup>

Ainsi se trouvent liés pour Camus le manque d'amour et le désir de destruction qui, pour lui comme pour Dostoïevski, caractérisent le nihilisme : Stepan et Verkhovenski, Caligula, Stavroguine et les révolutionnaires attaqués dans

1. P.p.1072. "Un an auparavant je songeais à me faire sauter la cervelle" (D.p.730). La phrase sur le duel ne figure pas dans le roman.
2. P.p.1011. "Vous ne savez plus discerner le bien du mal, parce que vous avez cessé de comprendre votre peuple..." (D.p.271).
3. P.p.1094. La première phrase rappelle celle du Stepan des Justes : "Mais moi, je n'aime rien et je hais, oui, je hais mes semblables" (p.356).

1'Homme révolté appartiennent tous pour Camus à une même espèce.

Ajoutons que nous croyons déceler ici une des raisons principales qui nous faisaient dire, au début de ce chapitre, que les Possédés sont une partie intégrale de l'oeuvre de Camus. Nous avons vu l'influence que les personnages des Démons ont exercé sur Caligula, 1'Homme révolté et les Justes; or, il nous semble découvrir ici le mouvement inverse : l'influence que les idées personnelles de Camus ont pu avoir sur son adaptation de l'oeuvre de Dostoievski. Dans les Démons Stavroguine reste toujours étranger à Verkhovenski, comme à Kirilov ou à Chatov, tout en exerçant sur eux une grande influence. Dans les Possédés, au contraire, il est proche de Verkhovenski dans son mépris, sa haine et son désir de destruction.

Cette interprétation personnelle de Camus explique sans doute aussi l'omission d'un passage fondamental de la confession, central à la conception qu'avait Dostoievski de son personnage. En effet, après la lecture de la Confession, Tikhone prévient Stavroguine que ceux qui la liront se moqueront de lui (D.p.741-2). Stavroguine y fixe alors son attention :

"Dites-moi donc en quoi mon attitude vous paraît ridicule dans ce récit. Je le sais moi-même, mais je veux que vous me l'indiquiez du doigt" (D.p.742).

Tikhone se laisse aller à des considérations sur l'humilité, mais Stavroguine le ramène à ce qui le préoccupe :

"Dites-moi ce qui est ridicule selon vous dans ces feuillets.  
- Pourquoi, pourquoi ce souci du ridicule? Pourquoi cette maladie chez vous? s'écria brusquement Tikhone (...)  
laissons cela; mais indiquez-moi plutôt ce qu'il y a de ridicule..." (D.p.743)

Dans son adaptation Camus omet tout ce passage et met au contraire l'accent sur l'orgueil de Stavroguine :

---



"il y a du défi et de l'orgueil dans votre confession". 1

De même plus loin :

"Mais vous avez tant d'orgueil que vous ne l'avez pas remarqué". 2

Une telle interprétation doit-elle quelque chose à Gide qui a tant insisté sur l'orgueil des personnages dostoïevskiens? 3 De toute façon, il est à noter combien elle rapproche Stavroguine d'un personnage comme Caligula - ou Clamence - qui, comme lui, voulait avant tout "obtenir (son) propre pardon". 4

On a souvent rappelé comment Camus a omis dans Requiem pour une Nonne l'espoir chrétien de Nancy comme personnellement inacceptable. Or, il faut relever une omission semblable dans le cas de Stavroguine. Remettant à sa place la Confession, allant même jusqu'à en faire le pivot de la pièce, Camus en a profondément modifié le contenu : effaçant l'idéal chrétien de Tikhone - fait d'humilité et d'amour - et la soif de Stavroguine de le partager, Camus le remplace par l'image dévalorisée de l'homme nietzschéen, faite d'orgueil et d'égoïsme, l'homme nihiliste enfin. 5 Ce Stavroguine n'est plus qu'à moitié 'dostoïevskien', car il lui manque la dualité essentielle de tout personnage de l'univers de Dostoïevski. Mais, par contre, il réunit en lui quelques-uns

1. P.p.1073. "Ce document exprime directement le besoin d'un coeur mortellement blessé (...) Oui, c'est le besoin naturel de pénitence; il s'est emparé de vous" (D.p.737).

2. P. *ibid.* "Mais (...) dans votre soif de pénitence, vous ne l'avez même pas remarqué" (D.p.738).

3. Voir Dostoïevski p.123.

4. P.p.1074, D.p.744.

5. Voir F. Jacobi, 'La métamorphose de Meursault', *Revue Romane*, t. IV fs.2, 1969. Ce critique rapproche Meursault de Stavroguine dans leur indifférence, leur volonté d'observer, le manque de remords (que nous ne saurions accepter comme juste dans le cas de Stavroguine), et leur vision du bonheur. L'interférence probable explique sans doute le rapprochement de ces "âmes soeurs".

des aspects les plus sombres de l'homme camusien : en lui Caligula fusionne avec Martha, Stepan et Clamence pour parachever le côté négatif, la face d'ombre de l'oeuvre de Camus. Le "suicide supérieur" de Caligula s'est soldé par un échec; Martha se suicide par "dégoût métaphysique"; Stavroguine se suicide par ennui et dégoût; et si Clamence ne se tue pas, la possibilité même d'envisager une telle conclusion à son aventure sans la fausser sert du moins à rappeler le lien entre ces personnages : en eux il n'existe plus rien qu'un vide boueux où l'homme étouffe finalement dans son propre néant.

5. Le personnage de Kirilov est soumis, lui aussi, à une interprétation qui n'a plus que peu de rapport avec le Kirilov qui, dans le Mythe de Sisyphe, était un symbole de la liberté humaine. Alors Camus en parlait dans des termes de "révolte", d' "absurde", de "liberté"... Il le qualifiait de "personnage absurde" qui "révèle (...) le secret absurde dans toute sa pureté". Il le louait comme celui qui "incarne avec la plus admirable ampleur" le thème du suicide métaphysique (MS.p.183).<sup>1</sup>

La pièce ne témoigne plus de cette grande admiration, car l'adaptation faite de Kirilov présente un être bizarre, maladif, et dont le rôle redevient secondaire - comme il l'était dans les Démons. Gide le premier avait exagéré l'importance de ce personnage,<sup>2</sup> et Camus avait repris cette interprétation dans le Mythe. Influencée sans doute par celle-ci, I.Coombs par exemple appelle Kirilov "la pierre angulaire de l'oeuvre".<sup>3</sup> L'examen de l'adaptation montre, au contraire, combien Camus s'est éloigné de cette interprétation grossissante.

1. Nous nous permettrons de relever ici une erreur dans l'édition Pléiade des Essais : l'épigraphe à la page 147 est tirée non du Livre III Chap.6 p.645, comme l'indique la note à la page 1442, où Kirilov dit "quand Stavroguine croit...", mais des carnets p.1083 où il s'agit bien de "s'il croit..."

2. Voir Dostoïevski p.228.

3. Camus homme de théâtre p.186.



Privé de ses véritables fondements philosophiques, le suicide de Kirilov ressemble surtout à l'acte d'un fou. Si le chapitre du Mythe a négligé cet aspect du 'cas Kirilov', pourtant essentiel à la compréhension du personnage, l'adaptation redonne toute son importance au caractère bizarre de l'ingénieur. Sans doute le jeu de l'acteur devait aussi y contribuer.

Pour R.Kanters, pour J.Madaule, Kirilov est un fou.<sup>1</sup> Pour Pierre Pascal, il s'agit de la caricature d'un personnage souffrant d'une maladie psychosomatique.<sup>2</sup> J.Lemarchand parle du Kirilov de l'adaptation comme étant "soumis à une lente mais sûre et précise montée vers la folie qu'engendre l'impitoyable logique".<sup>3</sup> L'élément de folie est effectivement très manifeste chez ce personnage, mais à notre sens, on ne découvre pas chez lui l'évolution impliquée par cette "lente montée vers la folie". Pour nous, Kirilov n'évolue pas : sa folie est réelle et complète dès le début; sa décision est prise, il ne s'agit plus pour lui que d'attendre l'ordre de Piotr Verkhovenski. Loin d'évoluer, il est résolument statique car emprisonné dans sa décision, condamné à mort. Il nous semble que, dans son adaptation, Camus met justement en lumière la réalité de cette situation.

Ainsi Kirilov apparaît pour la première fois "l'air très grave, (en train de faire) sa culture physique" (p.p.957).<sup>4</sup> Dérangé par Grigoriev, il dit :

"Vous ne me dérangez pas, mais il me reste encore un mouvement à faire. Vous permettez" (p.958).

---

1. L'Express no.399, le 5 fév.1959; Table Ronde, CXLVI, 1960.

2. Introduction aux Démons, p.xvii, note 16.

3. Le Figaro littéraire, le 7 fév.1959. I.Coombs reprend cette interprétation, mais sans en citer la source, cf. Camus homme de théâtre p.191.

4. Dans les Démons Kirilov apparaît pour la première fois chez Stepan. Cette idée se retrouve plus tard lorsque Verkhovenski va chez Kirilov : "Celui-ci était seul selon son ordinaire et faisait de la gymnastique au milieu de la chambre; les jambes écartées, il tournait les bras au-dessus de sa tête." (p.394).

Cet épisode est de l'invention de Camus, ainsi que les directives qui suivent : "Il fait son mouvement en ~~murmurant~~ les chiffres"

Kirilov : "avec calme", "distrain"

Grigoriev : "ironique".

L'humour et l'ironie de cette introduction inventée par Camus ne sauraient échapper à l'auditeur, et cette impression est renforcée par la brusque entrée en matière :

Kirilov : "... La nuit, je réfléchis.

Grigoriev : - Toute la nuit?

Kirilov : Qui, il le faut. Voyez-vous, je m'intéresse aux raisons pour lesquelles les hommes n'osent pas se tuer".<sup>1</sup>

De même, lorsque Kirilov revient sur la scène lors de la visite de Stavroguine, le même élément d'ironie réapparaît :

"Kirilov est accroupi pour ramasser une balle qui a roulé sous un meuble".<sup>2</sup>

Il faut noter, pourtant, que cet humour ironique n'est pas gratuit puisque, dans les deux épisodes, la préoccupation avec la santé sert de contraste dramatique à la question du suicide : d'abord celle du suicide en général avec Grigoriev, ensuite celle du suicide projeté par Kirilov lui-même.<sup>3</sup> Cette opposition est, d'ailleurs, renforcée par Camus qui change le

"Cela ne dépend pas de moi, comme vous le savez, quand on me le dira" (D.p.248)

en

- 
1. P.p.958. "J'aime le thé. La nuit. Beaucoup, dit-il. Je marche et j'en bois jusqu'à l'aube. (...) Vous ne vous couchez qu'à l'aube?" Sait une conversation qui se réfère à la rencontre de Kirilov et du narrateur, Grigoriev, chez Stepan. La référence au suicide se situe au cours de cette conversation. Cf. D.p.120.
  2. "Enfin la 'ba' roula sous l'armoire (...) Kirilov s'allongea par terre à plat ventre pour essayer de saisir la balle" p.245.
  3. P.p.1000; D.pp.245-6 et 394-5.



"Bientôt" (P.p.1000);

réponse quelque peu illogique dans le contexte puisque Kirilov ne savait pas d'avance quand Verkhovenski aurait besoin de lui.<sup>1</sup>

Mais l'épisode de la balle semble servir un deuxième but, thématique celui-ci : grâce à cette introduction Camus lie l'amour des enfants, l'amour de la vie et le suicide comme autant d'éléments nécessaires d'un puzzle profondément sérieux parce que logiquement paradoxal et, finalement, fatal. Pour ce faire Camus modifie légèrement le texte :

Stavroguine : "Vous aimez les enfants?

Kirilov : Oui.

Stavroguine : Pourquoi?

Kirilov : J'aime la vie..."<sup>2</sup>

Pour le Kirilov du roman le lien entre l'amour de la vie et la mort n'existe même pas; il rappellerait donc plutôt l'attitude personnelle de Camus, concentrée dans une phrase telle que

"il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir  
de vivre" (EetE.p.44)

Mais, plus important, Camus qui dans le Mythe avait tant parlé de l'attitude philosophique de Kirilov la résume dans la pièce jusqu'à la déformer : l'adaptation ne parle que du fait que Kirilov est heureux parce que "tout est bon" (P.p.1001), ce qui n'explique nullement son désir, son devoir de se tuer.<sup>3</sup> Camus inclut, il est vrai, une référence à "la vie éternelle

1. Cf. plus loin d'ailleurs où Kirilov lui-même demande à Verkhovenski :

"Ce sera bientôt ?" - 12<sup>e</sup>. tableau, p.1044.

2. P.p.998. "Vous aimez les enfants? Oui, répondit Kirilov d'un ton assez indifférent du reste. Par conséquent vous aimez aussi la vie? Oui, j'aime la vie; pourquoi? Mais vous êtes décidé à vous brûler la cervelle. Eh bien? quel rapport y a-t-il? La vie est une chose, la mort en est une autre. La vie existe, et la mort n'existe pas" (D.p.249-50).

3. "Il faut qu'ils sachent qu'ils sont bons (...) Celui qui enseignera aux hommes qu'ils sont tous bons, celui-là terminera l'histoire du monde. (Stavroguine:) Celui qui l'enseigne, on l'a crucifié. (Kirilov:) Il viendra et son nom sera le Dieu-Homme" (D.p.251-2).

ici-même",<sup>1</sup> mais l'omet à la représentation, laissant ainsi le suicide de Kirilov l'oeuvre inexpliquée d'un fou. Il ne parle plus des idées de Kirilov sur le temps (D.p.251) et l'Apocalypse (D.p.250) qui expliquent justement sa référence à la vie éternelle ici-bas, ni de celles sur la liberté et le devoir de se sacrifier (D.p.647), ni surtout sur le Dieu-Homme (D.p.252) - et ceci malgré tout ce que Camus a lui-même écrit sur les dangers que comporte le désir d'autodéification.

Nous ne voulons point discuter ici de la justesse de cette interprétation qui semblerait être, il est vrai, assez limitée.<sup>2</sup> Notre but est uniquement d'examiner l'interprétation en tant que telle et d'en éclairer l'évolution. Disons donc simplement qu'il semble que Kirilov ait connu dans une grande mesure le même sort que Stavroguine : les éléments (métaphysiques, mystiques) irréductibles à la conception philosophique de Camus sont omis en faveur d'une nouvelle image qui lui est propre. L'éthique proposée par Kirilov - où l'on peut voir, bien sûr, une forte influence du christianisme - est remplacée par une éthique (que Champigny a qualifiée de "païenne") où "une feuille d'arbre (...) verte, brillante, avec ses nervures, sous le soleil (...) justifie tout" (P.p.1001). Le fondement esthétique de cette position est peut-être suggéré par le fait que Camus choisit cette image positive plutôt que celle qui la précède - où Kirilov parle d'une feuille "jaunie, avec un peu de vert encore, les bords légèrement pourris" (D.p.251). Choisir alors la deuxième phrase c'est éviter le rappel de la pourriture future, réalité à laquelle la philosophie de Kirilov essaie de faire face, mais réalité trop

- 
1. P.p.1102. "Vous croyez donc maintenant à la vie future éternelle? Non, pas à la vie future éternelle, mais à la vie éternelle ici-même" (D.p.250). Voir aussi p.619.
  2. A en juger, d'ailleurs, non de l'extérieur mais par une comparaison avec l'explication donnée par Camus lui-même dans le Mythe.



oppressante pour que les personnages de Camus n'essaient d'en repousser l'échéance.

Suivant son point de vue selon lequel Kirilov et Stavroguine dominent la pièce "par la force de leur personnalité"<sup>1</sup>, I.Coombs est amenée à interpréter le rôle de Kirilov d'après son importance dans le Mythe et donc d'en exagérer, nous semble-t-il, la place véritable dans la pièce. Elle rappelle avec raison comment Camus était préoccupé par le suicide depuis le Mythe, mais non le fait que, premièrement, il s'agit avant tout de "suicide philosophique" et, ensuite, que Camus rejette le suicide comme solution au problème absurde. Kirilov ne peut pas être un homme absurde car le suicide laisse vaincre l'Absurde, et c'est précisément l'échec, la folie de cet acte que Camus souligne dans les Possédés. Autrefois "suicide supérieur", "suicide pédagogique", la mort de Kirilov n'est plus dans la pièce que le dernier éclat de folie - comme en témoignent les directives scéniques<sup>2</sup>. On peut y ajouter les gestes histrioniques (qui rappellent Caligula) et les hurlements qui précèdent sa mort.

Il semblerait donc que Camus soit revenu sur l'interprétation - que nous avons appelé "grossissante" - du Mythe. Réduisant le rôle et l'importance de Kirilov dans l'adaptation d'une façon qui le rend plus conforme au personnage du roman, Camus va même plus loin, jusqu'à priver son personnage de la base philosophique qui, malgré la folie évidente de l'homme, constitue un élément important du spectre philosophique que Dostoïevski a intégré à son roman. Dans la pièce le suicide de Kirilov devient alors effectivement

1. Camus homme de théâtre, p.189. Elle les appelle aussi "les deux vrais protagonistes", idem. Voir aussi J.Lemarchand qui les appelle "les deux vrais héros du drame", le Figaro littéraire.
2. "Kirilov (dans une exaltation croissante)" p.1109; "Kirilov (de plus en plus exalté)" p.1110.

"l'acte absolument gratuit" qu'André Gide voulait y voir.<sup>1</sup>

6. Une phrase ajoutée par Camus au commentaire du narrateur fournit une indication concrète de sa conception du lien existant entre les deux niveaux des Possédés, le suicide au niveau individuel et le meurtre surtout, mais non pas exclusivement, politique :

"Celui qui tue, ou veut tuer, ou laisse tuer, celui-là souvent veut mourir. Il est le compagnon de la mort" (P.p.1026).

Alors, si l'on rapproche cette idée de la phrase déjà citée de Berdiaev que Camus a notée dans ses Carnets, "thèse de Dostoïevski : les mêmes chemins qui mènent l'individu au crime mènent la société à la révolution" (TRN.p.1885), se réalise le passage entre les deux niveaux car, pour Camus, meurtre et désir de mort, crime et révolution, sont tous motivés par un même esprit, le nihilisme.

Depuis l'Homme révolté il ne subsiste plus de doutes sur l'attitude de Camus envers la révolution telle qu'elle a sévi dans le monde moderne. Or, nous opinons que les Possédés devaient continuer cette polémique que les Démons, par leur influence sur l'Homme révolté par exemple, avaient déjà alimentée.

L'image que donne Dostoïevski des révolutionnaires et nihilistes de son époque est, sans aucun doute, une caricature. Que Camus l'ait adaptée indique déjà un certain point de vue très partial sur les événements relatés. De plus, une première constatation s'impose dès une comparaison même superficielle des deux textes : Camus a augmenté, partout où cela était possible sans que la scène dégénère en comédie, le côté ridicule des révolutionnaires. Ainsi à la réunion des conjurés, il met tout de suite dans la bouche d'un séminariste

---

1. Dostoïevski p.288.



des phrases telle que :

"étant d'avis qu'il faut fusiller Dieu"

ou bien :

"au séminaire, on souffre à cause de Dieu.  
Donc on le hait" (P.p.1047),

phrase non retrouvée dans le roman russe.

Tout en éliminant la farce évidente que contient cette scène des conjurés, Camus conserve l'humour et l'ironie qui découlent des demandes de Piotr ou de la méprise de Stavroguine, par exemple.<sup>1</sup> Il donne aussi une large place à la proposition paradoxale, absurde de Chigaliov et reprend des carnets la dernière phrase de celle-ci :

"Mais la contradiction disparaît si on  
dit qu'un tel despotisme, c'est l'éga-  
lité".<sup>2</sup>

D'autres pointes ironiques sont éparpillées à travers l'adaptation. Camus ajoute par exemple 'nihilistes' à la description ironique des camarades de Stavroguine.<sup>3</sup> De même il ajoute cette phrase :

"Un mari athée doit enseigner à sa femme  
la crainte de Dieu. Ça le libère encore  
plus" (P.p.935),

adaptée sans doute d'une référence à Lipoutine qui "passait en ville pour athée (...). Toute (sa) famille était maintenue par-lui dans la crainte du Seigneur" (D.p.30).

Camus a d'ailleurs reconnu explicitement son appréciation de l'humour de Dostoïevski et du rôle de cet humour dans sa pièce :

"elle a des parties de pure comédie. Je  
suis de ceux que l'humour de Dostoïevski  
séduit..."<sup>4</sup>

1. P.p.1048, D.p.423 et 424.

2. P.p.1051, D.p.1038.

3. P.p.1069, D.p.720.

4. Interview à P.Mazars, le Figaro littéraire du 24 janvier 1959.

Mais Camus ne veut pas uniquement satiriser le côté ridicule des révolutionnaires; il visait aussi à réfuter leurs principes par des arguments précis. Pour ce faire il semble concentrer son attaque sur la manifestation la plus sordide de l'esprit nihiliste : le meurtre. Ainsi, tous les personnages principaux, sans exception, sont confrontés au crime.<sup>1</sup> Mais cette primauté donnée au meurtre relève plus d'une préoccupation de Camus que d'une adaptation fidèle du roman; non pas parce que le meurtre n'y règne pas - ce qui serait manifestement faux - mais parce que la préoccupation de Camus et son désir d'éclairer ce qu'il considère comme la conclusion inévitable du nihilisme<sup>2</sup>, le poussent à grossir cet aspect du problème en l'isolant d'un élément dont il est pourtant inséparable : la dislocation et la destruction d'une société, de ses valeurs, de son ordre établis. Il omet ainsi tout ce qui touche à cette société et ne rappelle les événements qui perturbent la ville que par les brèves allusions des personnages ou les commentaires du narrateur.<sup>3</sup>

L'aspect proprement social de cette "possession" est donc réduit au rôle de toile de fond. Nous en voyons d'ailleurs une illustration symbolique dans ce commentaire du narrateur, ajouté par Camus au texte du roman :

"Le feu qui couvait depuis si longtemps éclata enfin. Il éclata d'abord, réellement, la nuit où Lisa suivit Stavroguine. L'incendie dévora le faubourg qui sépare la ville de la maison de campagne des Stavroguine(...) Mais l'incendie éclata aussi dans les âmes" (P.p.1085).

- 
1. Stavroguine d'abord qui laisse agir Matriocha et Fedka; Stepan qui, croyant vouloir la fin, rejette les moyens; Piotr pour qui tout est permis; Kirilov qui refuse le meurtre comme "la forme la plus basse de (sa) volonté" (p.647); Chatov, Lisa et Maria enfin, qui en sont les victimes.
  2. Comme en témoignent, par exemple, *Les Lettres à un ami allemand*.
  3. Par exemple : fin 11<sup>e</sup>. tableau, fin 15<sup>e</sup>. tableau. Voir aussi le 13<sup>e</sup>. tableau où les répliques sur le Gouverneur ont été supprimées à la représentation.



Suit enfin l'escalade de la violence par laquelle se termine la pièce : le meurtre des Lébiadkine, de Lisa (17<sup>e</sup>. tableau), celui de Chatov (19<sup>e</sup>. tableau), le suicide de Kirilov (21<sup>e</sup>. tableau) et celui de Stavroguine (22<sup>e</sup>. tableau). Le commentaire sert donc ici, au point de départ de la catastrophe finale, de résumé d'un environnement social disloqué et, en quelque sorte, de mise en conditionnement pour ce que Gouhier a appelé la "cascade d'assassinats et de suicides".<sup>1</sup>

Mais si Camus ne suit pas le roman dans son évocation de l'aspect social de la destruction opérée par les révolutionnaires, il donne par contre plus d'importance au nihiliste Piotr Verkhovenski. Comme dans le roman celui-ci apparaît tantôt comme un bouffon, tantôt comme un petit meneur. Peut-être le jeu de l'acteur devait-il suggérer que ces deux interprétations ne touchaient en réalité que des apparences, ou peut-être Camus voulait-il que Piotr se révèle progressivement par ses paroles et ses actes, d'une portée bien plus grande que les désagréments que pourrait causer un petit meneur. Toujours est-il que Camus réserve à Piotr trois occasions où, avec sérieux, il expose sa doctrine de destruction. D'abord Camus développe une conversation entre Piotr et son père qui, dans le roman, n'était rapportée que par quelques brèves allusions décousues de Stepan. Cette conversation sert à lier explicitement les différentes époques du mouvement révolutionnaire, les "libéraux des années quarante" et les nihilistes modernes.

Dans le deuxième passage Piotr annonce la méthode à employer pour dominer le peuple et les forces révolutionnaires : la sentimentalité, la crainte de l'opinion, le sang versé.

---

1. Table Ronde p.178. Voir aussi I.Coombs, Camus homme de théâtre p.186 : "l'avalanche de suicides et d'assassinats".

Finalement, dans le troisième passage, (avec Stavroguine, comme le précédant), il approfondit les thèmes ébauchés avec son père : le nivellement absolu, l'égalité dans l'esclavage, la dépersonnalisation...<sup>1</sup>

Il n'est nul besoin de dire combien Camus s'oppose à de tels projets démentiels, mais il importe de souligner la place qu'ils occupent dans son adaptation où les exposés politique, religieux ou philosophique - qu'il s'agisse de Chatov, Tikhone ou Kirilov - sont sinon exclus, du moins fortement condensés. L'importance accordée aux ratiocinations exaltées du nihiliste révolutionnaire justifie en grande partie notre thèse selon laquelle les Possédés doivent continuer la polémique engagée dans l'Homme révolté. Il ne s'agit même plus dans cette adaptation d'engager une discussion où l'auteur prétendrait s'efforcer à l'objectivité, comme ce fut le cas dans l'analyse de l'essai, mais, comme dans les Démons, de discréditer le mouvement révolutionnaire en le caricaturant.

Reprenant alors la condamnation explicite de l'Homme révolté, les Possédés opposent implicitement à l'esprit nihiliste l'idée camusienne de "limites", de valeurs humaines, quoique, à première vue, rien ne semble plus étranger à l'exaltation chaotique de ces hommes possédés que l'idée de limite. La pièce, comme l'a dit W.Ramsey, "does not further clarify the nature of the authority against which the individual rebels, or suggest a group within which

---

1. Il faut remarquer combien le programme de Piotr ressemble - grâce surtout aux ajoutes de Camus - à celui de Caligula : "Je ferai à ce siècle le don de l'égalité. Et lorsque tout sera aplani..." (J.p.27); Piotr promet, dans une phrase non retrouvée dans le roman : "Nous détruirons tout. Nous ne laisserons pas pierre sur pierre. Alors ce sera l'égalité" (P.p.994). Les principes humanistes de Stepan et de Cherea s'y opposent : l'homme doit "vivre et être heureux" (J.p.78); Stepan désire que "tout le monde s'aime" (P.p.995). Finalement, les conclusions de ces confrontations se ressemblent : "je ne connais pas de pire folie" dit Caesonia (J.p.27); "Il est fou. Il est fou..." gémit Stepan (P.p.997).



he may act. Indeed the play casts doubt on the efficacy of the small group, which seems to be Camus' answer to the problems of action in l'Homme révolté'.<sup>1</sup>

Et pourtant, tout n'est pas négatif dans les Possédés. Plusieurs critiques ont en effet soutenu, et nous sommes de cet avis, que Camus accorde à Chatov et, surtout, à Stepan un rôle positif. Mme. G.Brée écrit par exemple que "the hope that Dostoievski put in God, Camus in his play seems to place in man, in the love of Chatov for his wife, in the affection that links Stepan Trophimovitch to Varvara Stavroguine".<sup>2</sup> De même, W.Ramsey met l'accent sur l'épisode de Chatov et maintient que, dans le cas de Stepan, "Camus does allow him certain stirrings of revolt that make him an incipient 'rebel'..." puisqu'il rejette "the unmeasured in his son and himself".<sup>3</sup>

Camus reprend effectivement deux éléments qui sont implicites dans ces jugements : le thème de la révolte et celui des rapports humains.

Pour ce qui est de Chatov, il est vrai que son amour pour sa femme (qui revient puis accouche chez lui de l'enfant de Stavroguine) contraste fortement avec son attitude antérieure bourrue et peu engageante et, surtout, avec son attachement fanatique à ses conceptions politico-religieuses (6è. tableau). Malgré les coupures imposées par l'économie générale de la pièce Camus s'efforce de garder les principaux éléments de l'épisode Chatov-Marie et, en premier lieu, l'évolution dans les sentiments de la femme; évolution provoquée par la sollicitude, la générosité et l'empressement de Chatov, dictés par son amour pour elle.

Néanmoins, malgré toute sa valeur, cette tendresse humaine reste d'une

1. 'A.Camus on Capital Punishment, his adaptation of the Possessed', Yale Review XLVIII no.4, 1959, p.640.

2. Camus p.167.

3. Yale Review p.637.

efficacité pour le moins limitée, et dans le cadre des événements racontés, puisqu'elle ne modifie pas le destin de Chatov, et dans le cadre plus général des grands thèmes sous discussion.

Quant à Stepan, Camus commence par souligner sa responsabilité dans l'évolution du mouvement révolutionnaire. Ainsi, dès l'introduction de la pièce, il ajoute aux explications du narrateur :

"les étranges événements (...) se sont produits dans notre ville de province sous l'influence de (...) Stepan Verkhovenski".<sup>1</sup>

Mais surtout, télescopant les deux rencontres de Stepan avec son fils Piotr, Camus les remanie afin de rendre explicite combien les agissements actuels découlent des paroles et idées de ce "révolutionnaire de salon" (D.p.994). Si les répliques sur les rapports entre Varvara et Stepan se retrouvent presque intégralement dans le roman <sup>2</sup>, de même que celles sur les rapports humains Stepan-Piotr <sup>3</sup>, tout ce qui touche à la révolution semble être, à une exception près, de l'invention de Camus.

Il invente d'abord cette déclaration de Piotr :

"Nous autres, les hommes normaux. Nous allons refaire le monde. Nous sommes les sauveurs"  
(P.p.994).

La réponse de Stepan, elle, se retrouve dans le roman :

"Est-il possible (...) que tel que tu es, tu prétendes t'offrir aux hommes à la place du Christ? " (Id., D.p.226).

Mais il invente surtout les affirmations de Piotr telles que :

1. P.p.927, D.p.5. C'est nous qui soulignons.

2. Par exemple : parasite p.323; l'hospice p.324; les grimaces p.323; la lecture de ses lettres p.324.

3. Par exemple : que Stepan ne lui a donné "ni à boire ni à manger" mais l'a dépouillé p.226; que la paternité même de Stepan est douteuse p.325.



"Alors ce sera l'égalité. Tu l'as prêchée, n'est-ce pas? Eh bien, tu l'auras! Et je parie que tu ne la reconnaitras pas".<sup>1</sup>

"J'ai suivi tes leçons. Il fallait, selon toi, être dur avec l'injustice, convaincu de ses droits, aller de l'avant, vers l'avenir! Bon, nous y allons et nous frapperons" (P.p.995).

"Sois content, vieux, tes idées vont être réalisées" (id).

Sa responsabilité se trouve donc on ne peut plus explicitement engagée dans l'évolution de son époque; ainsi engagé, Stepan ne peut être négligé comme étant en marge de celle-ci. Son attitude finale sera alors soulignée par le contraste avec cette position du départ.

Cette attitude nous est révélée dans le dernier tableau de la pièce, qui est consacré entièrement à Stepan. Les modifications apportées par Camus à cet épisode révèlent, nous semble-t-il, le point d'application d'une conception ontologique propre à Camus et qui, malgré ses analogies avec certaines attitudes de Dostoïevski, ne doit sans doute que très peu à l'écrivain russe.<sup>2</sup>

Camus élimine d'abord de l'aventure de Stepan le personnage de la col-porteuse. Celle-ci ne sert, d'ailleurs, dans le roman que de nécessaire interlocutrice de Stepan qui, comme il le dit lui-même, ne peut vivre "qu'à côté d'une femme" (D.p.674, P.p.1116). Transférant certains éléments de cet épisode à l'entretien Stepan-Varvara du dernier tableau, Camus les utilise pour compléter le portrait de Stepan, pour achever donc le côté positif de la pièce.

1. P.p.994. C'est toujours nous qui soulignons ici.

2. Nous faisons nôtre l'opinion de W.Ramsey qui écrit que le Stepan des Possédés est plus ridicule que celui des Démons - mais pour nous ce jugement ne s'applique qu'au Stepan de la première partie de la pièce. Son côté ridicule sert alors, lui aussi, de contraste avec sa position finale.

Ainsi, nous retrouvons dans la pièce le thème du pardon. En quittant la ville déjà Stepan ("qui délire un peu") avait affirmé à Lisa :

"Nous sommes tous malheureux, mais il faut leur pardonner à tous. Pour en finir avec le monde et devenir libres, il faut pardonner, pardonner, pardonner" (P.p.1096, D.p.565).

Dans son dernier "délire raisonnable" il semble reprendre cette pensée mais d'une façon qui indique déjà son évolution :

"il me semble, oui, je suis presque heureux. Mais le bonheur ne me vaut rien, car aussitôt, je commence à pardonner à mes ennemis"  
(P.p.1115, D.p.673 et 4).

Ainsi, le bonheur répond au malheur, le besoin d'être pardonné soi-même au désir de pardonner à autrui.

Son "nous sommes tous coupables"<sup>1</sup> explique ce besoin de pardon, car Stepan lui-même est coupable et, avant tout, de mensonge.<sup>2</sup>

L'adaptation garde aussi plusieurs phrases qui font manifestement allusion à l'Evangile : celle du pardon aux ennemis, bien sûr, mais aussi l'idéal évangélique d'être 'comme un petit enfant' (p.1116), l'acceptation des offenses (ib.). Or, si de telles phrases voire, de tels sentiments, s'expliquent facilement - quoique superficiellement - dans le cadre d'un entretien avec la colporteuse qui vend des Evangiles, ils sont d'autant plus frappants dans l'adaptation que rien d'extérieur ne vient en fournir une explication aussi plausible. Leur présence à la fin d'une pièce où la négation et la destruction ont dominé (avec Piotr, Kirilov et Stavroguine) ne saurait

1. P.p.1116, D.p.674. Phrase qui rappelle celle de Caligula : "Faites entrer les coupables. Il me faut des coupables. Et ils le sont tous" (Cal.p.28). Elle frappe aussi comme l'écho de la Chute.
2. Voir P.p.1116 et D.p.681-2.



s'expliquer par simple fidélité d'adaptateur. Elle semble refléter au contraire l'intention de Camus de leur donner une importance accrue par la force même du contraste. Le Stepan qui, selon son fils, exigeait qu'on soit "dur avec l'injustice, convaincu de ses droits" (P.p.995), prêche maintenant le pardon et l'amour d'autrui.

Il faut noter, pourtant, comment Camus omet les longs passages où Stepan parle de l'existence de Dieu, de l'amour de Dieu, de l'espérance dans le Christ. Il ne retient qu'une seule phrase sur ce sujet :

"Nous ressusciterons, nous ressusciterons,  
n'est-ce pas... Si Dieu est, nous ressus-  
citerons, voilà ma profession de foi".<sup>1</sup>

Il met au contraire l'accent sur l'amour - qui revient cinq fois au cours de ce dernier tableau.<sup>2</sup> Comme dans le roman, la tendresse, l'émotion et les larmes de Varvara répondent comme malgré elle à cette expression d'amour.<sup>3</sup>

Mais surtout, il faut relever dans ce tableau la seule phrase ou idée qui ne se retrouve pas chez Dostoïevski. Quelques instants avant la reprise du texte évangélique de la parabole des pourceaux (que Camus place à la fin de sa pièce, tandis que dans le roman elle figure plus tôt, dans l'épisode Stepan-Sofia (la colporteuse) - p.683-4), Camus fait dire à Stepan :

"J'ai réfléchi sur la route et j'ai com-  
pris bien des choses, et qu'il ne fallait  
plus nier, rien..." (p.1117).

Cette phrase semble reprendre une idée personnelle de Camus, telle qu'elle figure dans les Carnets de 1945 déjà :

1. P.p.1118. "Mon immortalité est une nécessité par cela seul que Dieu ne voudra pas commettre une injustice et éteindre à tout jamais l'amour qui s'est allumé pour lui dans mon cœur (...) Si Dieu est, je suis immortel! Voilà ma profession de foi" D.p.692.
2. Au début, deux fois p.1115; au milieu, deux fois p.1116; à la fin, p.1118.
3. Aussi, par exemple, son langage oscille-t-il entre : imbécile, fou, bourreau et "mon ami"; insupportable, homme cruel et "cet enfant".

"Ne plus rien nier puisque tout peut s'affirmer. Supérieur au déchirement".<sup>1</sup>

Cette attitude que Camus attribue au personnage de son adaptation (et qui est justifiable même dans le cadre de la foi chrétienne retrouvée de Stepan), nous opinons qu'elle représente l'attitude que Camus lui-même désirait voir s'établir dans les rapports humains à l'époque contemporaine.

De même, s'il est vrai que cette adaptation ne propose guère de solution au problème précis de l'action révolutionnaire tel que l'avait soulevé déjà l'Homme révolté, il est non moins évident qu'elle maintient et proclame la valeur fondamentale que Camus a toujours défendue : celle de l'individu. Par elle Camus ne fait que continuer le dialogue avec lui-même, avec Dostoïevski, avec autrui. Meurtre, suicide, révolution violente, culpabilité morale, nihilisme... tous ces thèmes dostoïevskiens sont aussi les thèmes constants de Camus, et les Possédés en sont une dernière preuve.

Alors, à la lumière de l'analyse qui précède, nous devons avancer l'opinion suivante : que Stavroguine (qui résume le côté négatif) et Stepan (qui représente l'aspect positif de la pièce) paraissent comme les principaux protagonistes, position soulignée, nous l'avons dit, par le fait qu'eux seuls évoluent. Quant à Piotr, Chatov et, surtout, Kirilov, ils sont dominés par une idée-fixe affirmée, figée même, dès avant le début de la pièce. Bien que Stavroguine domine celle-ci, c'est Stepan qui, peu à peu, assume la véritable signification de la pièce en devenant le porte-parole qui s'oppose de toute évidence au nihilisme des autres personnages. Les deux forces égales et légitimes que devrait présenter la tragédie - selon une interprétation de Camus -

---

1. Elle rappelle aussi cette phrase de Leibnitz, notée fin 1950 : "Je ne méprise presque rien", C.II p.340.



se rencontrent alors symboliquement dans le dernier tableau : la mort paisible de Stepan contraste avec la découverte du cadavre de Stavroguine... Ce remaniement du roman (où les deux morts ne sont point rapprochées) reflète pour nous les intentions de Camus au niveau thématique comme au niveau proprement dramatique.

Stavroguine est bien devenu pour Camus l'exemple de "l'homme absurde" qui vit sans base, selon une éthique de quantité, jusqu'à ce que la seule question sérieuse devienne pour lui celle du suicide. Mais le suicide de Stavroguine est présenté comme la vaine victoire du néant, celui de Kirilov comme l'oeuvre d'un fou. L'évolution de Stepan et sa lucidité finale font de lui, au contraire, un homme révolté pour qui la "pensée de midi" est au moins un idéal que l'homme doit s'efforcer d'atteindre. Désacralisées, sa profession de foi et sa vision d'une "patrie guérie" représentent sans doute la conclusion de Camus à son dialogue avec les Démons et, puisque tel était son destin, avec Dostoïevski.

\*

## Conclusion.

Au terme de cette étude nous devons nous poser deux questions qui n'ont pas trouvé de réponse explicite à l'intérieur de la structure que nous avons adoptée.

Quelles oeuvres dostoïevskiennes ont eu la plus grande influence sur tel ou tel livre de Camus ?

En laissant de côté les textes qui n'ont de rapports qu'avec un seul livre du romancier russe (notamment la Mort heureuse, les Justes, la "Femme adultère" et les Possédés), les conclusions suivantes s'imposent. L'Etranger doit beaucoup à Crime et Châtiment surtout et, à un moindre degré, aux Frères Karamazov. Caligula reflète la profonde influence d'Ivan Karamazov et de Kirilov. La Peste frappe comme une discussion consciente des problèmes posés par les Frères Karamazov et l'influence séminale de celui-ci et des Démons est manifeste, de nouveau, dans l'Homme révolté, intimement mêlée aux réflexions personnelles de Camus. La Chute, finalement, paraît comme le type même de l'adaptation réussie : l'idéologie, la sensibilité et les préoccupations de Camus coulées dans un moule dostoïevskien, le Sous-sol. Crime et Châtiment fournit lui aussi, quelques éléments importants de cette 'adaptation', tandis que le Double et le Rêve d'un Homme Ridicule aident à en approfondir la richesse thématique.

Peut-on, à travers ces rapports multiples et changeants, distinguer à quelle époque telle oeuvre dostoïevskienne a influencé Camus ?

Il faut noter tout d'abord que chacun des grands romans de Dostoïevski est lié à plusieurs oeuvres camusiennes, lien qui s'étend donc souvent sur de nombreuses années. Crime et Châtiment en est sans doute le meilleur exemple,

---



car le monde de Raskolnikov est décelable dans l'oeuvre de Camus dès 1937, jusqu'en 1956. L'influence des Frères Karamazov et des Démons, quant à elle, se fait fortement ressentir de 1938 à 1951. L'adaptation des Démons en 1959 montre qu'elle est encore agissante à cette date, comme on pourrait s'y attendre d'une influence thématique de ce genre.

Il est pourtant possible d'isoler trois périodes dans l'évolution des rapports Camus-Dostoïevski : 1936-'40, 1945-'51, 1954-'59.

La première période est celle du Mythe de Sisyphe, de la Mort heureuse, et de l'Etranger, de Caligula. Le premier roman de Camus reflète le plus clairement l'univers dostoïevskien de Crime et Châtiment, mais l'Etranger à son tour reprend le modèle du crime et, surtout, du procès dépeint dans celui-ci et dans les Frères Karamazov. C'est l'époque "absurde", celle où Camus est aux prises avec un monde apparemment sans signification, vis-à-vis duquel l'équivalence (qui a provoqué le 'tout est permis' d'Ivan) paraît comme la seule réponse logiquement valable. Le refus spontané de Camus d'accepter un monde de souffrance et de mort explique en grande partie son recours à des modèles dostoïevskiens qui vivent et, surtout, raisonnent ce même refus. Le suicide, le meurtre et la condamnation à mort sont autant de problèmes que ces personnages dostoïevskiens doivent non seulement débattre mais vivre. Les oeuvres d'imagination aussi bien que le Mythe manifestent clairement l'opposition de Camus aux solutions proposées par Dostoïevski. Son modèle à cette époque, c'est un monde dostoïevskien absurde, sans lueur d'espoir, sans le salut (religieux) par la régénération. Mersault et Meursault choisissent le monde comme ultime valeur, contre les forces d'illusion; Caligula, comme Kirilov, se trompe, mais son "suicide supérieur" reste au moins fidèle à lui-même, reconnaît ses propres limites.

---

La deuxième période frappe surtout comme une réaction contre celle de l'avant-guerre : la Peste, l'Homme révolté et les Justes s'attaquent aux folies destructrices du nihilisme et proposent une issue positive.

L'influence des Frères Karamazov et des Démons est alors dominante. La politique et la religion sont attaquées comme forces d'illusion dans une polémique que Camus considère comme la lutte de la Justice contre la Puissance et la Vérité. Pendant cette période sa dette envers Dostoïevski est avant tout thématique, ses écrits montrant que les thèmes du 'tout est permis' et du 'chigalevisme' sont une partie intégrale de ses réflexions. Ce ne sont d'ailleurs pas pour lui de simples exemples (littéraires) servant à illustrer un argument logique, mais bien des étapes décisives dans l'évolution du nihilisme.<sup>1</sup>

La troisième période commence par l'abandon du modèle d'un Dostoïevski polémiqueur politique, mais elle se distingue des périodes précédentes avant tout par le caractère disparate des influences décelables. Il y a d'abord l'emprunt d'un passage très court de l'Epilogue de Crime et Châtiment, mais dont l'adaptation se situe, en deux occasions, dans un contexte exceptionnel. En effet, ce passage permet d'abord à Camus de structurer le moment critique de sa nouvelle la "Femme adultère" puis, chose unique dans le cadre de cette étude, de transposer dans "Retour à Tipasa" une expérience personnelle, vécue.

Se découvre ensuite la relation spéciale qui lie la Chute et le Sous-sol. Il ne s'agit plus du simple emprunt textuel, mais d'un lien complexe, étendu. Dans les domaines formel (techniques descriptive et 'confessionnelle') et thématique (jugement, culpabilité, orgueil...), au niveau des détails roman-

---

1. Avec le 'tout est permis' Ivan "inaugure l'entreprise essentielle de la révolte qui est de substituer au royaume de la grâce celui de la justice" HR.p.465; avec le chigalevisme, "les théocraties totalitaires du XX<sup>e</sup>. siècle, la terreur d'Etat, sont (...) annoncées" HR.p.581.



esques (noyade, "fiche d'identité"...), comme à celui de la psychologie des protagonistes, la Chute est étroitement liée au modèle russe. Toutefois, l'adaptation est telle que Camus frappe comme le porte-parole de son créateur et, plus encore, comme une sorte de portrait-robot de l'homme contemporain. A l'intérieur d'une structure analogue, l'accent est déplacé du psychologique et du métaphysique vers le moral et le social, reflet des idées et préoccupations de Camus.

Cette troisième période se termine non par l'emprunt d'un nouveau modèle, mais par l'adaptation théâtrale d'un roman qui a eu sur Camus une influence véritablement séminale, les Démons. La pièce permet alors à Camus d'exprimer directement, sans même être astreint à adapter le modèle à une création nouvelle, les idées personnelles exposées dans l'Homme révolté. Les Possédés sont alors tout aussi polémiques que l'essai.

Résumons pour finir les trois principales catégories de comparaison sur lesquelles nous avons basé cette étude.

Il y a d'abord l'influence proprement dite, par laquelle nous entendons l'infléchissement de l'idéologie ou de la sensibilité du récepteur au contact d'une oeuvre donnée. Dans le cas des rapports Camus-Dostoïevski, l'influence ne semble concerner réellement que les Démons et les Frères Karamazov.

Le rapport le plus courant est celui d'adaptation, c'est-à-dire l'emprunt d'un thème, d'une situation, d'un personnage ou même de simples détails qui sont intégrés à l'oeuvre en préparation à la suite d'un travail le plus souvent conscient. C'est à ce niveau que les rapports Camus-Dostoïevski sont les plus nombreux, car Camus semble avoir trouvé dans l'oeuvre russe un univers fortement structuré qui lui a servi de modèle, qui lui a permis la transposition de sa propre problématique.

---

Cette technique permet, comme nous l'avons vu chez Camus, la liberté et, surtout, l'évolution de l'attitude du récepteur envers sa source. Ainsi, une opposition, voire une volonté de réfutation parfois, peut sous-tendre des rapprochements souvent très étroits, quelquefois étendus. Le monde créé par Camus reste lié à celui de Dostoïevski, l'idéologie lui est profondément personnelle.

La technique la moins importante est celle du simple emprunt. Il s'agit le plus souvent de simples détails, repris dans un contexte limité, sans prolongement marquant sur la signification globale. Un tel rapport ne nous renseigne guère sur les véritables rapports entre les deux auteurs; tout au plus sert-il d'indice que la source examinée était effectivement connue du récepteur...

S'il est vrai qu'une source secondaire (notes dans un journal, correspondance...) ne saurait à elle seule servir de preuve d'influence, elle reste une aide précieuse d'abord dans l'établissement d'une chronologie des rapports récepteur-source, ensuite pour ce qu'elle nous apprend sur l'attitude du récepteur envers cette source. C'est de cette façon que nous nous sommes servi ici des Carnets de Camus, par exemple, pour étayer l'étude textuelle détaillée qui forme la base de notre méthode comparée.

Au niveau des principes de base de cette étude il importe peu que la relation établie soit d'émulation ou d'opposition, car il s'agit dans les deux cas d'une réaction provoquée chez l'auteur par un stimulus étranger, la "source" littéraire. C'est par une fertilisation librement consentie qu'une rencontre source-récepteur sera féconde - et ceci dans la mesure, précisément, où le récepteur recèle en lui un potentiel inexploré que réveille l'émetteur.

C'est ainsi que notre étude nous a permis de comprendre comment Camus

---



admirait et adaptait dans un premier temps ce que Dostoïevski lui "révélaît de la nature humaine" (TRN.p.1888). Mais, "à mesure qu'(il) vivai(t) plus cruellement le drame de (son) époque" - lisons guerre, Résistance, problèmes de l'après-guerre et de la Guerre Froide - il y découvre "celui qui a vécu et exprimé le plus profondément notre destin historique" (id). Nous avons vu que ces centres d'intérêt se reflètent dans l'évolution décelée au niveau des textes où l'on découvre ces deux pôles, personnel et philosophique, collectif et politique, qui se relaient dans toutes les oeuvres dostoïevskiennes.

"Sa souffrance personnelle - écrit Camus de Dostoïevski - est d'y participer (à l'esprit nihiliste, P.D.) et de le refuser à la fois" (id).

C'est finalement cette dualité, soufferte par Camus lui-même, qui explique peut-être le profond attrait qu'a exercé sur lui l'oeuvre du romancier russe.

La méthode choisie pour cette étude rend manifeste à présent qu'à l'exception des Frères Karamazov et des Démons, le facteur dominant des rapports Camus-Dostoïevski est l'adaptation à des besoins artistiques personnels de modèles dostoïevskiens qui vivent et se meuvent dans un univers assez conforme à la vision du monde de Camus lui-même. Attiré par "l'abîme" au coeur de l'oeuvre dostoïevskien (celui-là même que chaque personnage du romancier russe porte en lui), Camus lui oppose peu à peu sa propre réponse. Pris de vertige, l'homme contemporain ne saurait résister à cet "abîme" sans le garde-fou qu'est la "mesure".

Sans doute est-ce au coeur de cette dualité que

"aujourd'hui encore (Dostoïevski) nous aide à vivre et à espérer"<sup>1</sup>.

---

1. 'Pour Dostoïevski', 1957-'58; TRN.p.1889.

## Bibliographie.



I Oeuvres de Camus.

L'Etranger, 1942

Caligula, 1944

Le Malentendu, 1944

La Peste, 1947

L'Etat de Siège, 1948

Les Justes, 1950

La Chute, 1956

L'Exil et le Royaume, 1957

Les Possédés, 1959

tous publiés dans Théâtre, Récits, Nouvelles, Gallimard,  
"Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1962 (édition 1967).

L'Envers et l'Endroit, 1937

Noces, 1939

Le Mythe de Sisyphe, 1942

Actuelles I, 1950

L'Homme révolté, 1951

Actuelles II, 1953

L'Eté, 1954

Actuelles III, 1958

publiés dans Essais, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade",  
Paris 1965 (édition 1967).

Carnets, mai 1935 - février 1942, Gallimard-NRF, Paris 1962.

Carnets, janvier 1942 - mars 1951, Gallimard-NRF, Paris 1964.

II Oeuvres de Dostoievski.

Crime et Châtiment, 1950 (édition 1967)

---

Les Frères Karamazov, 1952 (édition 1965)

L'Idiot, 1953 (édition 1964)

Les Démons, 1955 (édition 1966)

L'Adolescent, 1956 (édition 1965) Volume qui comprend aussi le Sous-sol.  
tous publiés chez Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

Correspondance, 4 vols., Calmann-Lévy, Paris 1949-'61.

### III      Ouvrages ou chapitres consacrés à Camus.

Albérès, R.M., Histoire du roman moderne, Albin Michel, Paris 1962

Axthelm, P.M., The Modern Confessional Novel, Yale University Press,  
New Haven and London, 1967

Barrier, M.G., L'Art du récit dans l'Etranger d'A. Camus,  
Nizet, Paris 1966

Blanchot, M., Faux pas, Gallimard, Paris 1943

Boisdeffre, P.de, Métamorphose de la littérature t.II, Alsatia,  
Paris 1963

---

La cafetière est sur la table. Contre le 'nouveau  
roman', La Table Ronde, Paris 1967

Brée, G., Camus, Rutgers University Press, New Brunswick 1961

---

and Guiton, M., The Age of Fiction. The French Novel from Gide  
to Camus, Chatto and Windus, London 1958

Brisville, J.-C., Camus, Gallimard, série "Bibliothèque Idéale",  
Paris 1959

Castex, P.G., Albert Camus et l'Etranger, José Corti, Paris 1965

Champigny, R., Sur un héros païen, Gallimard, Paris 1959

Coombs, I., Camus homme de théâtre, Nizet, Paris 1968

Cruikshank, J., Albert Camus and the literature of revolt,  
Oxford University Press, London 1959

---

edit., French Literature and its Background, vol.6,  
The Twentieth Century, Oxford Paperbacks, London 1970

---



- Durand, A., Le cas Albert Camus, Fischbacher, coll. Célébrités d'aujourd'hui, Paris 1961
- Fitch, B.T., Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir, Minard, Bibliothèque des Lettres Modernes, Paris 1964
- \_\_\_\_\_, Narrateur et Narration dans l'Etranger d'Albert Camus, analyse d'un fait littéraire, Minard, Archives des Lettres Modernes, Paris 1960 (2<sup>e</sup>. édition, 1968)
- \_\_\_\_\_, L'Etranger d'Albert Camus, Larousse, coll. "L", Paris 1972
- Gadourek, C., Les innocents et les coupables, Mouton, La Haye 1963
- Gay-Crosier, R., Les envers d'un échec, étude sur le théâtre d'Albert Camus, Minard, Bibliothèque des Lettres Modernes, Paris 1967
- Ginestier, P., Pour connaître la pensée de Camus, Bordas, Paris 1964
- Grenier, J., Albert Camus, Souvenirs, Gallimard, Paris 1968
- Hanna, T., The thought and art of Albert Camus, Gateway Edition, Chicago 1966
- Van Huy, P.N., La métaphysique du bonheur chez Albert Camus, La Baconnière, Neuchâtel 1962
- King, A., Camus, Oliver and Boyd, Edinburgh and London 1964
- Lebesque, M., Camus par lui-même, coll. "Ecrivains de Toujours", Le Seuil, Paris 1963
- Luppé, R.de, Albert Camus, Editions Universitaires, nouvelle édit. 1961
- Majault, J., Camus, révolte et liberté, Editions du Centurion, Paris 1965
- Maquet, A., Albert Camus ou l'invincible été, Nouvelles Editions Debresse, Paris 1956
- Mauriac, C., Hommes et idées d'aujourd'hui, A.Michel, Paris 1953
- Moeller, C., Littérature du XX<sup>e</sup>. siècle et Christianisme : I Le Silence de Dieu, Casterman, Paris et Tournai 1953
- Mounier, E., L'Espoir des désespérés, Le Seuil, Paris 1953
- O'Brien, C.C., Camus, Fontana "Modern Masters", London 1970
-

- Onimus, J., Camus, Desclée de Brouwer, coll. "Les écrivains devant Dieu", 1965, (4<sup>e</sup>. édition 1968)
- Peyre, H., French Novelists of Today, Oxford University Press, New York 1967
- \_\_\_\_\_, Historical and Critical Essays, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska 1968
- Parker, E., The artist in the arena, University of Wisconsin Press 1966
- Picon, G., Usage de la lecture, t.2, Mercure de France, Paris 1961
- Quilliot, R., La mer et les prisons, Gallimard, Paris 1956
- Sarrochi, J., Albert Camus philosophe, P.U.F., Paris 1968
- Sartre, J-P., Situations I, Gallimard, Paris 1947
- Scott, N.A., Albert Camus, Bowes and Bowes, London 1969
- Simon, P-H., Témoins de l'Homme. La condition humaine dans la littérature du XX<sup>e</sup>. siècle, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", Paris 1967 (Première édition : Colin, 1951)
- \_\_\_\_\_, L'Homme en procès, La Baconnière, Neuchâtel 1950
- Sturm, E., Conscience et Impuissance chez Dostoievski et Camus, Nizet, Paris 1967
- Thody, P., A.Camus, 1913-1960, Hamish Hamilton, London 1957
- Treil, C., L'Indifférence dans l'oeuvre de Camus, Editions Cosmos, Montréal et Sherbrooke 1971

#### IV Articles consacrés à Camus.

- Abbou, A., 'Structures superficielles du discours', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (3), 1970
- Abraham, C.K., 'Caligula : drama of revolt or drama of deception?', Modern Drama, V no.4, Feb. 1963
- Albérès, R.M., 'Albert Camus et la nostalgie de l'Eden. Ambiguités de la révolte', Revue de Paris, 60, juin 1953
- \_\_\_\_\_, Table Ronde, no. spécial, mars 1960
-



- Alheinc, R., 'Ancêtres de l'Etranger de Camus', Simoun, no. 14, 1954
- Arban, D., 'Je me suis complètement effacé devant Faulkner, affirme Camus', Figaro littéraire, 22 sept. 1956
- Barjon, L., 'Albert Camus - La Chute', Etudes, t.291 no.1, oct.1956
- Barthes, R., 'L'Etranger, roman solaire', Club, avril 1954
- \_\_\_\_\_ 'La Peste, annales d'une épidémie ou roman de la solitude', Club, fév.1955
- Batt, J., 'Albert Camus from the Myth to the Fall', Meanjin, XVI no.4, Summer 1957
- Béguin, A., 'Albert Camus, la révolte et le bonheur', Esprit, 20è. année no.4, avril 1952
- Bespaloff, R., 'Le monde du condamné à mort', Esprit, XVIII no.163, janv. 1950
- Blanchet, A., 'L'Homme révolté d'Albert Camus', Etudes, CCCXXII, janvier 1952
- Blanchot, M., 'Réflexions sur l'enfer', NNRF, 2è. année no.16, avril 1954; no.17, mai 1954; no.18, juin 1954
- \_\_\_\_\_ 'La confession dédaigneuse', NNRF, 4è. année no.48, déc. 1956
- Bloch-Michel, J., 'Albert Camus et la nostalgie de l'innocence', Preuves, no.110, avril 1960
- \_\_\_\_\_ 'Une littérature de l'ennui', Preuves, janv. 1962
- Block, H.M., 'Albert Camus, towards a definition of tragedy', University of Toronto Quarterly, CXIX no.4, July 1950
- Boisdeffre, P.de, 'Albert Camus ou l'expérience tragique', Etudes, 267 no.12, déc.1950
- \_\_\_\_\_ 'Albert Camus, l'insuffisante noblesse', Carrefour, 7è. année no.309, août 1950
- \_\_\_\_\_ 'Réflexions sur la révolution', Simoun, II no.8, 1953
- \_\_\_\_\_ 'Les paysages d'Albert Camus', Revue des Deux Mondes, no.17, sept. 1963
- Bois-Robot, G., 'Le Dieu de Camus, Sartre et Malraux', Résurrection, no.15, 3è. trim. 1960
-

- Brearley, K., 'The theme of isolation in Camus', Kentucky Foreign Language Quarterly, IX no.3, 1962
- Brée, G., 'Albert Camus et le Théâtre de l'Equipe', French Review, XXII, Jan. 1949
- \_\_\_\_\_, 'Introduction to Albert Camus', French Studies, IV no.1 Jan. 1950
- \_\_\_\_\_, 'Albert Camus, a writer and his times', American Society Legion of Honour Magazine, XXVIII no.1, Spring 1957
- \_\_\_\_\_, 'Camus' Caligula, evolution of a play', Symposium, XII nos.1-2, 1958
- \_\_\_\_\_, 'A grain of salt', Yale French Studies, 25, Spring 1960
- \_\_\_\_\_, 'The genesis of a Stranger', Shenandoah, XII no.3, 1961
- Brenner, J., 'L'homme du souterrain', Table Ronde, fév.1960
- Brockman, C.B., 'Metamorphoses of hell : the spiritual quandary in La Chute', French Review, 35 no.4, Feb.1962
- Brombert, V., 'Camus and the novel of the absurd', Yale French Studies, I no.1, 1948
- Bruckberger, R.P., 'The spiritual agony of Europe', Renascence, 7, Winter 1954
- \_\_\_\_\_, 'Une image radieuse', NRF, no.spéc., mars 1960
- Buroca, C., 'Rencontres de points de vue. Réflexions sur l'art chez Malraux et Camus', Simoun, 8, 1953
- Busst, A.J.L., 'Note on the eccentric christology of Camus', French Studies, XVI no.1, Jan.1962
- Cain, A.M., 'Storms of the soul', Tablet, 217, 2 Nov. 1963
- Cappe, J., 'Camus ou le désert du pessimisme', Revue Générale Belge, 92<sup>e</sup>. année, no.7, juillet 1956
- Champigny, R., 'Camus' fictional works - the plight of innocence', American Society Legion of Honour Magazine, 28 no.2, 1957
- Chisholm, A.R., 'Was Camus a plagiarist?', Meanjin, IX no.2, 1950
- Clayton, A.J., 'Les deux visages du Chereau de Camus', Romanische Forschungen, 80 Band, Heft2/3, 1968
-



- Clive, G., '~~The sickness unto death in the underworld : a study of nihilism~~', Harvard Theological Review, LI no.3, July 1958
- Conilh, J., 'Albert Camus, l'exil sans royaume', Part I Esprit, avril 1958; Part II mai 1958
- Couch, J.P., 'Camus and Faulkner : search for the language of modern tragedy', Yale French Studies, no.25, Spring 1960
- Cruikshank, J., 'Camus' technique in l'Etranger', French Studies, X no.3, July 1956
- \_\_\_\_\_ 'Camus, a re-appraisal', Time and Tide, vol.42 no.8, 24 Feb. 196.
- Dadoun, R., 'Albert Camus le méditerranéen. Le rêve de lumière et le complexe du clos-obscur', Simoun, III, juin 1952
- Dillistone, F.W., 'The fall, christian truth and literary symbol', Comparative Literature Studies, II no.4, 1965
- Dunwoodie, P., 'Chestov et le Mythe de Sisyphe', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus, (4), 1971
- \_\_\_\_\_ 'La Mort heureuse et Crime et Châtiment; une étude comparée', Revue de Littérature Comparée, 46<sup>e</sup>. année, no.4, oct-déc. 1972
- Durfee, H., 'Albert Camus and the ethics of rebellion', Journal of Religion, XXXVIII no.1, Jan.1958
- De Rycke, R.M., 'La Chute : the sterility of guilt', Romance Notes, X no.2, Spring 1969
- Feibleman, J.K., 'Camus and the passion of humanism', Kenyon Review, 25 no.2, Spring 1963
- Feuerlicht, I., 'Camus' l'Etranger reconsidered', PMLA, LXXVIII no.5, Dec.1963
- Fitch, B.T., 'Aesthetic distance and inner space in the novels of Albert Camus', Modern Fiction Studies, X no.3, 1964
- \_\_\_\_\_ 'Aspects de l'emploi du discours indirect libre dans l'Etranger', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (1), 1968
- \_\_\_\_\_ 'Une voix qui se parle, qui nous parle, que nous parlons. Ou l'espace théâtral de la Chute', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (3), 1970
- Freeman, E., 'Camus' les Justes. Modern tragedy or old-fashioned melodrama?', Modern Language Quarterly, March 1971
-

- Fremont, L., 'Albert Camus, Prométhée et le bonheur', Revue de l'Université Laval, XIX no.6, fév.1965
- Frohock, W.M., 'Camus, image influence and sensibility', Yale French Studies, II no.2, 1949
- Garvin, H.R., 'Camus and the American Novel', Comparative Literature, VIII no.3, 1956
- Gay-Crosier, R., 'A.Gide et A.Camus : Rencontres', Etudes Littéraires, II, déc. 1969
- Girard, R., 'Camus' Stranger retried', PMLA, LXXIX, Déc. 1964
- Gouhier, H., 'Les Possédés et Albert Camus', Table Ronde, mars 1959
- Gourfinkel, N., 'Les Possédés', Revue d'Histoire du Théâtre, XII, 1960
- Green, G., 'A kingdom not of this world. A quest for a Christian ethic of revolution with reference to the thought of Dostoevsky, Beryaev and Camus', Stanford Essays in the Humanities, VIII, 1964
- Grobe, E.P., 'The psychological structure of Camus' L'Hôte', French Review, XL no.3, Dec. 1966
- Grubbs, H.A., 'Albert Camus and Graham Greene', Modern Language Quarterly, X no.1, March 1949
- Guignet, J., 'Deux romans existentialistes : la Nausée et l'Etranger', French Review, XXIII no.2, Dec.1949
- Hackel, S., 'Raskolnikov through the looking-glass : Dostoievski and Camus' l'Etranger', Contemporary Literature, IX no.2, Spring 1968
- Haig, S., 'The Epilogue of Crime and Punishment and Camus' 'la Femme adultère', Comparative Literature Studies, III no.4, 1966
- , 'Albert Chesneau: un modèle possible du héros de la Chute', French Review, Feb. 1967
- Hall, H.G., 'Aspects of the Absurd', Yale French Studies, XXV, Spring 1960
- Hanna, T., 'Albert Camus and the Christian faith', Journal of Religion, XXXVI no.4, Oct. 1956
- Hardie, J., 'Camus dans la résistance', French Review, XXXVII no.6, May 1964
-



- Henderick, P., 'Justice, amour et liberté dans la pensée d'Albert Camus', Marche Romane, XIV no.3, 3è. trim. 1964
- Herbart, P., 'Le journaliste, pas de temps à perdre', NRF, no. spéc., mars 1960
- Herling, G., 'Two sanctities : Graham Greene and Albert Camus', Adam International Review, XVII no.201, Dec. 1949
- Hoffman, F.J., 'Camus and America', Symposium, XII nos.1-2, 1958
- Hope-Wallace, P., 'The Possessed at the Mermaid', The Guardian, 25 Oct. 1963
- Jacobi, F., 'La métamorphose de Meursault. Une interprétation du premier chapitre de l'Etranger de Camus', Revue Romane, t.IV fs.2, 1969
- Jagger, G., 'Camus' La Peste', Yale French Studies, I no.1, 1948
- Jeanson, F., 'Camus ou l'âme révoltée', Temps Modernes, 7è. année, no. 79, mai 1952
- \_\_\_\_\_ 'Pour tout vous dire', Temps Modernes, no.82, août 1952
- John, S., 'The characters of Albert Camus', University of Toronto Quarterly, XXIII no.4, July 1954
- Johnson, R.B., 'Camus' la Chute ou Montherlant s'éloigne', French Review, XLIV no.6, May 1971
- Jones, C., 'Camus' Caligula, the method in his madness', Essays in French Literature, no.5, Nov. 1968
- Josserand, F., 'Interview avec Albert Camus', Gazette Littéraire, Gazette de Lausanne, 27 mars 1954
- Joyaux, G., 'Camus and North Africa', Yale French Studies, no.25, Spring 1960
- Kail, A., 'The transformation of Camus' heroes from the novel to the stage', Educational Theatre Journal, XIII no.3, Oct. 1961
- Kanters, R., 'La Peste', Lettres, t.III, 2è. trim. 1949
- \_\_\_\_\_ 'Les Possédés - contre-expertise', L'Express, 5 fév. 1959
- Kateb, G., 'Camus' la Peste, a dissenting view', Symposium, XVII no.4, Winter 1963
- King, A., 'Structure and meaning in La Chute', PMLA, LXXVII no.5, Dec.1962
-

- Kirk, I., 'The dramatization of consciousness in Camus and Dostoievski', Bucknell Review, XVI, March 1968
- Lebesque, M., 'Bilan positif', Carrefour, 16è. année, no.751, 4 fév. 1959
- Lehan, R., 'Camus' l'Etranger, sources and analogues', South Central Bulletin, XXI no.1, Feb. 1961
- \_\_\_\_\_, 'Levels of reality in the novels of Albert Camus', Modern Fiction Studies, X no.3, Autumn 1964
- Lemarchand, J., 'Les Possédés d'Albert Camus d'après Dostoievski, au Théâtre Antoine', Figaro littéraire, 7 fév. 1959
- Lesage, G., 'Albert Camus and Stendhal', French Review, 23 no.6, May 1950
- Lévi-Valensi, J., 'La Chute ou la parole en procès', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (3), 1970
- Locke, F.W., 'The metamorphoses of Jean-Baptiste Clamence', Symposium, XXI no.4, Winter 1967
- Loranquin, A., 'L'Exil et le Royaume par Albert Camus', Bulletin des Lettres, 187 v.19, avril 1957
- Louria, Y., 'Dédoublément in Dostoevski and Camus', Modern Language Review, Jan. 1961
- Madison, M.M., 'Albert Camus, philosopher of limits', Modern Fiction Studies, X no.3, Autumn 1964
- Madaule, J., 'Camus et Dostoievski', Table Ronde, CXLVI, fév. 1960
- Maestre, A.E. de la, 'Albert Camus, pèlerin de l'absolu?', Lettres Romanes, XV no.1, fév. 1961
- Magny, O.de, 'Un juge qui plaide coupable', Monde Nouveau, 11è. année, no.102, juillet 1956
- Manly, W.M., 'Journey to consciousness : the symbol pattern of Camus' l'Etranger', PMLA, LXXIX no.3, juin 1964
- Marek, J.C., 'L'absence de Dieu et la révolte, Camus et Dostoievski', Revue de l'Université Laval, X no.6, fév.1956
- Mathews, J.H., 'From the Stranger to the Fall, confession and complicity', Modern Fiction Studies, X no.3, Autumn 1964
- Mauriac, F., 'Réponse à Albert Camus', Table Ronde, no.14, fév.1949
-



- Mauriac, Cl., 'L'Homme révolté d'Albert Camus', Table Ronde, no. 48, déc. 1951
- \_\_\_\_\_ 'Albert Camus', Preuves, no.65, juillet 1956
- Mazars, P., 'En adaptant et montant les Possédés Albert Camus réalise un de ses plus vieux rêves', Figaro littéraire, 24 janv. 1959
- Micha, R., 'L'agneau dans le placard', NRF, no.spéc., mars 1960
- Miller, O.J., 'L'image du miroir dans l'oeuvre romanesque de Camus', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (3), 1970
- Minon, J.M., 'Sources et remaniements du Caligula d'Albert Camus', Revue de l'Université de Bruxelles, 12è. année, nos.1-2, 1959-60
- Moeller, C., 'L'Eté d'Albert Camus', Revue Nouvelle, no.78, juillet 1954
- \_\_\_\_\_ 'Où en est Albert Camus?', Revue Nouvelle, no.27, janv.1958
- Mohrt, M., 'Ethic and poetry in the work of Camus', Yale French Studies, I no.1, 1948
- Molnar, T., 'Albert Camus, guide of a generation', Catholic World, CLXXXVI no.1114, Jan. 1958
- \_\_\_\_\_ 'On Albert Camus and capital punishment', Modern Age, II no.2, Summer 1958
- Mostyn, R.J., 'Two existential plays', The Humanist, LXXVIII no.12, Dec.1963
- Nahas, H., 'L'évolution de la pensée d'Albert Camus dans Actuelles', French Review, XXVI no.2, Dec. 1952
- NRF, no. spéc., 'Hommage à Camus', No.87, mars 1960
- O'Brien, J., 'Camus and Conrad : an hypothesis', Romanic Review, LVIII no.3, Oct. 1967
- Onimus, J., 'D'Ubu à Caligula ou la tragédie de l'intelligence', Etudes, juin 1958
- \_\_\_\_\_ 'La femme adultère et le ciel étoilé', Cahiers Universitaires Catholiques, oct. 1959
- \_\_\_\_\_ 'Camus adapte à la scène Faulkner et Dostoïevski', Revue des Sciences Humaines, n.s., fs.104, oct. 1961
-

- Papadopoulos, A., 'Albert Camus et la bonne conscience', Revue du Caire, XLIV no.237, mai 1960
- Peyre, H., 'Albert Camus as an anti-christian moralist', American Philosophical Society - Proceedings, CII no.5, Oct. 1958
- \_\_\_\_\_, 'Camus the pagan', Yale French Studies, no.25, Spring 1960
- Politzer, H., 'Franz Kafka and Albert Camus : Parables for our time', Chicago Review, XIV no.1, Spring 1960
- Poulet, G., 'Pourquoi adapte-t-il au lieu d'écrire? Voici le secret d'Albert Camus', Carrefour, 16è. année no.754, fév. 1959
- Quilliot, R., 'L'Exil et le Royaume', Revue Socialiste, n.s., no. 109, juill. 1957
- \_\_\_\_\_, 'Un monde ambigu', Preuves, no.110, avril 1960
- \_\_\_\_\_, 'Albert Camus et l'Etranger', Revue Socialiste, no.154, juin 1962
- \_\_\_\_\_, 'La genèse de la Peste', Preuves, no.142, déc. 1962
- \_\_\_\_\_, 'Albert Camus ou les difficultés du langage', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (3), 1970
- Ramsay, W., 'Albert Camus on capital punishment : his adaptation of the Possessed', Yale Review, XLVIII no.4, June 1959
- Reck, R.D., 'The theatre of Albert Camus', Modern Drama, IV no.1, May 1961
- Redfern, W.D., 'Camus and confusion', Symposium, XX no.4, Winter 1966
- Reed, P.J., 'Judges in the plays of Albert Camus', Modern Drama, V no.1, May 1962
- Rhein, P.H., 'A comparative study of Franz Kafka's der Prozess and Albert Camus' l'Etranger', Dissertation Abstracts, XXI no.12, June 1961 p. 3771.
- Roberts, C.H., 'Camus et Dostoievski : comparaison structurale et thématique de la Chute de Camus et du Sous-sol de Dostoievski', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (4), 1971
- Rose, M.G., 'Meursault as Pharmakos, a reading of l'Etranger', Modern Fiction Studies, X no.3, Autumn 1964
- Rossi, L.R., 'Albert Camus, the plague of absurdity', Kenyon Review, XX no.3, Summer 1958
-



- Rostu, J.Du, 'Un Pascal sans Christ : Albert Camus', Etudes, oct. et nov. 1945
- Roudiez, L.S., 'L'Etranger, la Chute and the aesthetic legacy of Gide', French Review, XXXII no.4, Feb.1959
- \_\_\_\_\_, 'Les étrangers chez Camus et Melville', Revue des Lettres Modernes, 'Camus devant la critique anglo-saxonne', nos.64-66, 1961
- Rousseau, A.M., 'L'adaptation scénique des Possédés de Dostoievski par Albert Camus', Actes du Vè. Congrès International de Littérature Comparée, (Belgrade 1967), Amsterdam 1969
- Rousseaux, A., 'La Chute d'Albert Camus', Figaro littéraire, 26 mai 1956
- \_\_\_\_\_, 'L'Exil et le Royaume d'Albert Camus', Figaro littéraire, 16 mars 1957
- \_\_\_\_\_, 'Albert Camus et la philosophie du bonheur', Symposium, II no.1, 1948
- Rube, P., 'Who was Albert Camus?', Yale French Studies, XXV, Spring 1960
- Rudich, N., 'The individual as myth', Chicago Review, XIII no.2, Summer 1959
- Saint-Aubyn, F.C., 'Albert Camus, dialogue ou monologue?', Books Abroad, XXXI no.2, 1957
- Sandstrom, G., 'The outsiders of Stendhal and Camus', Modern Fiction Studies, X no.3, Autumn 1964
- Sellin, E., 'Meursault and Myshkin on executions : a parallel', Romance Notes, X no.1, Autumn 1968
- Senart, P., 'Camus et le juste milieu', Table Ronde, nos.174-5, juill.- août 1962
- Simon, J.K., 'The glance of idiots : the novel of the absurd', Yale French Studies, no.XXV, Spring 1960
- Strem, G.G., 'The theme of rebellion in the works of Camus and Dostoievski', Revue de Littérature Comparée, avril-juin 1966
- Table Ronde, no. spéc., no.146, fév. 1960
- Toenes, S., 'Public confession in la Chute', Wisconsin Studies in Contemporary Literature, IV no.3, Autumn 1963
- Trahan, E., 'Clamence vs. Dostoievski : An approach to la Chute', Comparative Literature, XVIII, Fall 1966
-

- Treil, C., 'Albert Camus ou la certitude de l'incertitude', Revue de l'Université Laval, XVII no.8, avril 1963
- Triplet, E., 'Qui est cet étranger qui n'est pas d'ici?', Poésie 43, no.14, mai 1943
- \_\_\_\_\_, 'Albert Camus ou l'étranger', Lettres Françaises, no.806, 7-13 janv. 1960
- Troyat, H., 'Albert Camus, Caligula', La Nef, no.14, janv. 1946
- Tucker, W., 'La Chute, voie du salut terrestre', French Review, XLIII no.5, April 1970
- Vascaux, G., 'Dostoïevski chez Antione', Cahiers des Saisons, XVI, printemps 1959
- Viallaneix, P., 'L'incroyance passionnée d'Albert Camus', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (1), 1968
- Viatte, A., 'Albert Camus devant l'athéisme', Revue de l'Université Laval, VI no.8, avril 1952
- Vigée, C., 'La nostalgie du sacré', NRF, no.spéc., mars 1960
- \_\_\_\_\_, 'L'errance entre l'exil et le royaume', Table Ronde, no.spéc., no.146, fév. 1960
- Viggiani, C.A., 'Camus' l'Etranger', PMLA, CXXI no.5, 1956
- \_\_\_\_\_, 'Notes pour le futur biographe d'Albert Camus', Revue des Lettres Modernes, série A.Camus (1), 1968
- Virtanen, R., 'Camus' le Malentendu and some analogues', Comparative Literature, X no.3, Summer 1958
- Walker, I.H., 'The composition of Caligula', Symposium, Fall 1966
- Wardman, H.W., 'Parody in Camus', Essays in French Literature, no.2, Nov.1965
- Weinberg, K., 'The theme of exile', Yale French Studies, XXV, Spring 1960
- Williams Jr., T.A., 'Albert Camus and the two houses of Descartes', Romance Notes, V no.2, Spring 1964
- Wilson, A., 'Albert Camus humanist', The Spectator, no.6870, 26 Feb. 1960
- Wilson, C., 'The Possessed, a play by Albert Camus', The Listener, LXIV no. 1636, 4 Aug. 1960
-



Yale French Studies, no. spéc., no.XXV, Spring 1960

Yalom, M.K., 'La Chute and a Hero of our Time', French Review,  
XXXVI no.2, Dec. 1962

\_\_\_\_\_  
'Albert Camus and the myth of the trial',  
Modern Language Quarterly, XXV no.4, Dec. 1964

Zants, E., 'The relationship of judge and priest in la Peste',  
French Review, XXXVII no.4, Feb. 1964

# V. Bibliographie générale - Livres.

Arban, D., Dostoievski par lui-même, Le Seuil, coll.  
"Ecrivains de toujours", Paris 1957

Bachelard, G., L'Eau et les Rêves, J. Corti, Paris 1942

\_\_\_\_\_  
L'Air et les Songes, J. Corti, Paris 1943

Berdiaev, N., Pour un Nouveau Moyen-Age, Plon, Paris 1927

\_\_\_\_\_  
L'Esprit de Dostoievski, Edit. St-Michel, Paris 1929

\_\_\_\_\_  
Source et Sens du Communisme Russe, Gallimard,  
3è. édit. Paris 1938

\_\_\_\_\_  
Le Suicide, Le Cep, Paris 1953

Blanchot, A., Le livre à venir, Gallimard, Paris 1959

Bloch-Michel, J., Le présent de l'indicatif, Gallimard, Paris 1963

Chestov, L., Révélation de la Mort, Plon, Paris 1923

\_\_\_\_\_  
Philosophie de la Tragédie, Schriffrin, Paris 1926

\_\_\_\_\_  
Sur les Confins de la Vie, Schriffrin, Paris 1927

\_\_\_\_\_  
Le Pouvoir des Clefs, Schriffrin, Paris 1928

Etiemble, Comparaison n'est pas raison, Gallimard,  
coll. "Essais", Paris 1963

Evdokimov, Dostoievski et le problème du Mal, Imprimeries Réunies,  
Valence 1942

Frye, N., The Anatomy of Criticism, Princeton 1957

---

- Gide, A., Dostoievski, Plon-Nourrit, Paris 1923
- Girard, R., Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris 1961
- \_\_\_\_\_ Dostoievski, du double à l'unité, Plon, Paris 1965
- Gourfinkel, N., Dostoievski notre contemporain, Calmann-Lévy, Paris 1961
- Grigorievna, A., Dostoievski par sa femme, Gallimard, Paris 1930
- Guardini, R., L'univers religieux de Dostoievski, Le Seuil, Paris 1947
- Hemmings, The Russian Novel in France, O.U.P., London 1950
- Herzen, A., Du développement des idées révolutionnaires en Russie, Plon, Paris 1927
- Jackson, R.L., Dostoevsky's underground man in Russian literature, Mouton and Co., 'S-Gravenhage 1958
- Levin, H., Refractions, Essays in Comparative Literature, O.U.P., New York 1966
- Luxembourg, R., La Révolution Russe, Librairie Populaire, Paris 1922
- Madaule, J., Le Christianisme de Dostoievski, Edit. Universitaires, Paris 1956 (Première édit. : Bloud 1939)
- \_\_\_\_\_ Dostoievski, Edit. Universitaires, coll. "Classiques du XX<sup>e</sup>. siècle", Paris 1957
- Merejkovsky, D., L'Ame de Dostoievski. Le prophète de la révolution russe, Bossard, Paris 1922
- Motchoulski, Dostoievski, Payot, Paris 1963
- Pascal, P., Dostoievski, Desclée de Brouwer, coll. "Les Ecrivains devant Dieu", Bruges 1969
- Sarraute, N., L'Ere du Soupçon, Gallimard, Paris 1956
- Sartre, J-P., L'Existentialisme est un Humanisme, Nagel, Paris 1964
- Savinkov, Mémoires d'un terroriste, Payot, Paris 1931
- Simmons, E.J., Dostoevsky, Vintage Books, Random House, New York 1940
- Starobinski, J., La Relation Critique - l'Oeil vivant II, Gallimard, Paris 1970
-



- Todorov, T., Littérature et Signification, Larousse, Paris 1967
- Ullmany S., Image in the Modern French Novel, Oxford, 1963
- Van der Eng, J., Dostoievski romancier, Mouton et Co.,  
S-Gravenhage 1957
- Weisgerber, J., Faulkner et Dostoievski. Confluences et Influences,  
Presses Universitaires, Bruxelles et P.U.F., Paris 1968
- Wellek, R., Discriminations - Further concepts of criticism,  
Yale University Press, 1970
- Wellek, R., and Warren, The Theory of Literature,  
Harcourt Brace and Co., New York 1949
- Wilson, C., The Outsider, V.Gollancz Ltd., London 1956

VI Bibliographie générale - Articles.

- Andler, C., 'Nietzsche et Dostoievski', Mélanges Baldensperger,  
Paris 1930
- Camus, A., 'Pour Dostoievski', Témoins nos.18-19, automne 1957-'58
- Clive, G., 'The sickness unto death in the Underworld - a study of  
nihilism', Harvard Theological Review, LI no.3, July 1958
- Douglas, K., 'Sartre and the self-inflicted wound', Yale French Studies,  
IX, 1953
- Florovsky, G., 'Three masters : the quest for religion in XIXth.  
century Russian literature', Comparative Literature  
Studies, III no.2, 1966
- Guardini, R., 'The Legend of the Grand Inquisitor', Cross Currents,  
III no.1, 1952
- Hamilton, W., 'Banished from the land of unity - a study of Dostoevsky's  
religious vision through the eyes of Ivan and Aliocha  
Karamazov', Journal of Religion, XXXIX no.4, 1959
- Mathewson, R., 'Dostoievski and Malraux', American Contributions  
to the 4th. International Congress of Slavists,  
Mouton, The Hague 1958
-

- Matlaw, R.E., 'Structure and integration in Notes from Underground',  
PMLA, 73, 1958
- Peyre, H., 'Existentialism, a literature of despair?',  
Yale French Studies, I, 1948
- Poteat, W.H., Mind, 68 no.271, July 1959
- Rosen, N., 'Chaos and Dostoevsky's women', Kenyon Review,  
XX no.2, 1958
- Wilson, C., 'Existential criticism', Chicago Review,  
XIII no.2, 1959

★